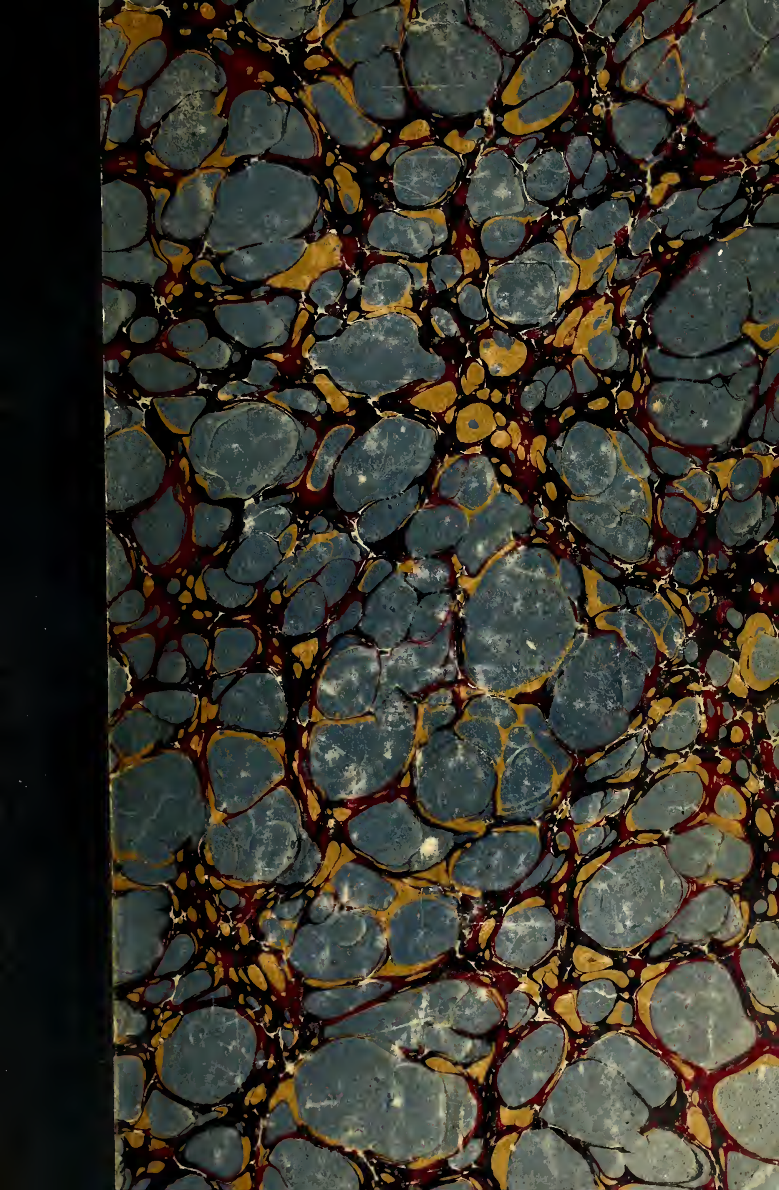
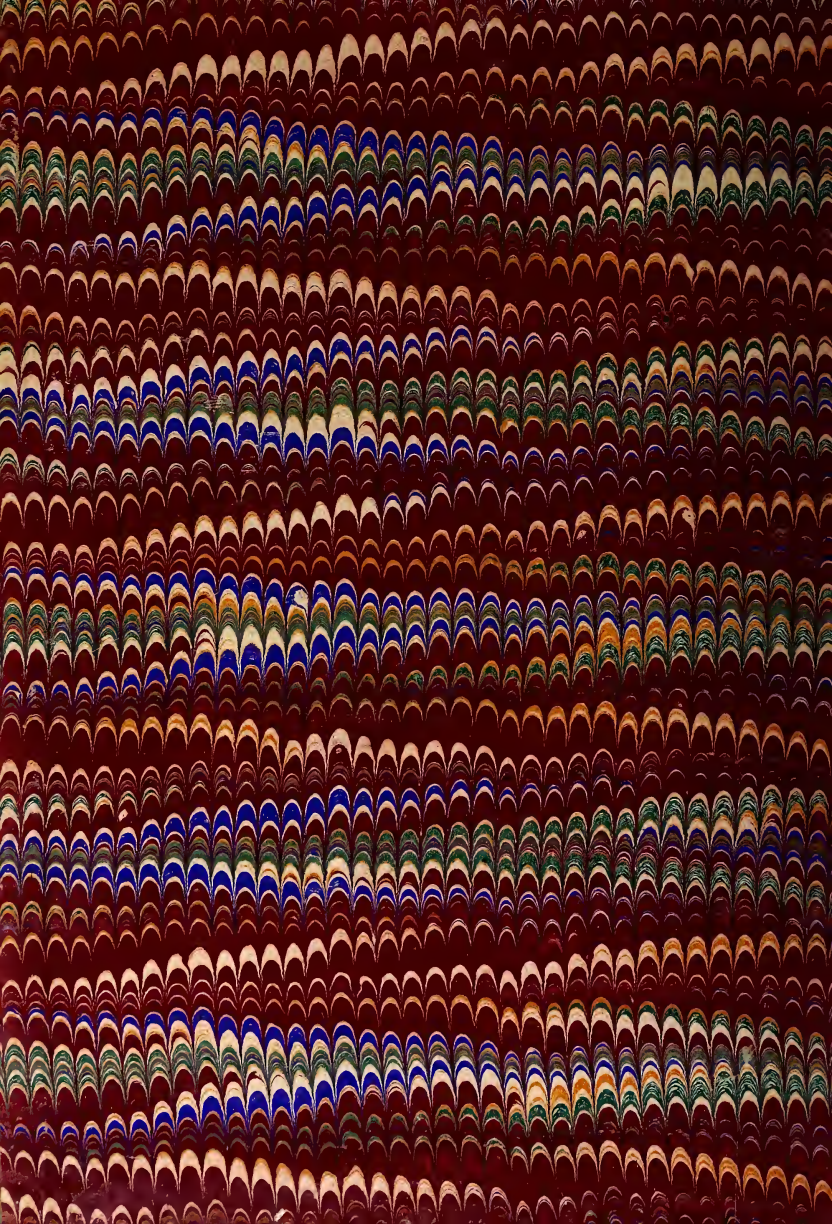
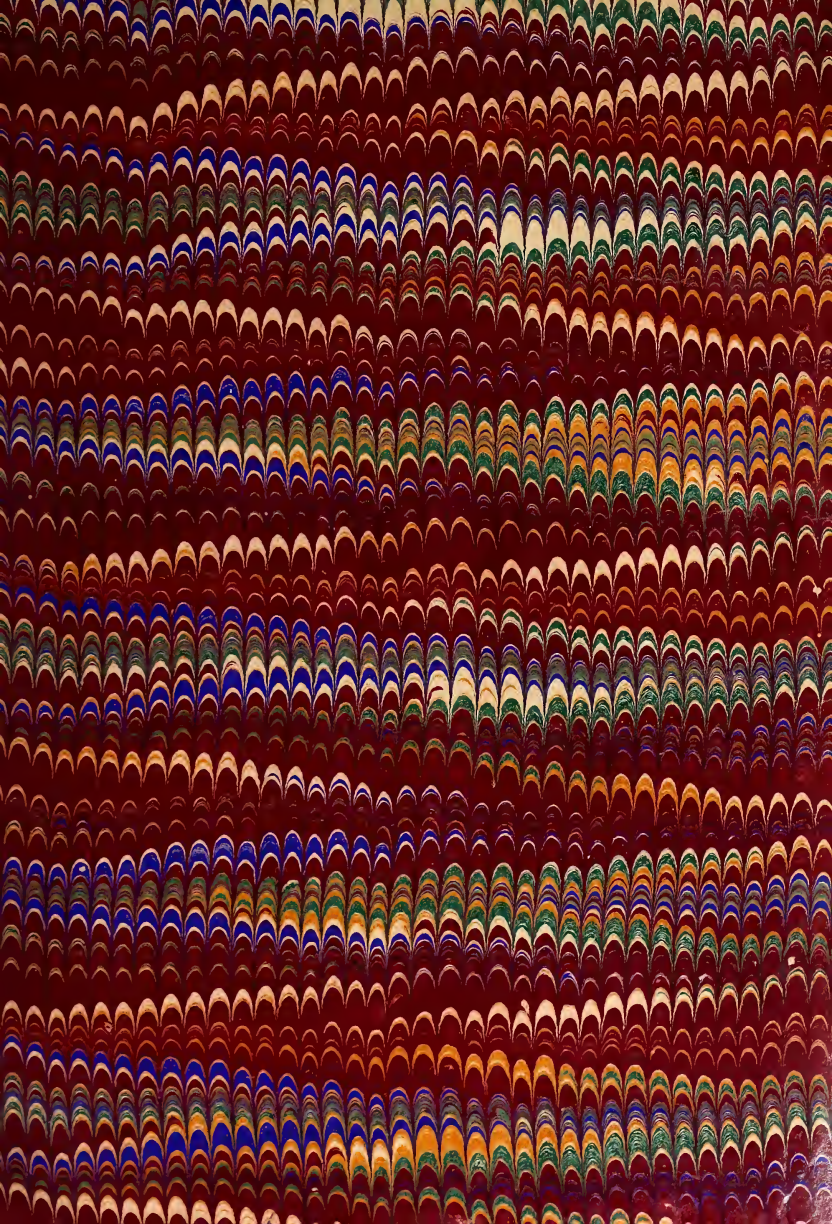






# Le Dessin
## pratique
# pour Tous

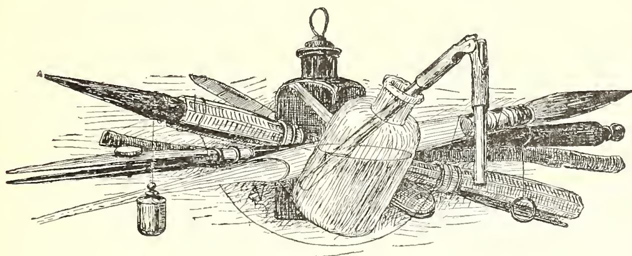
# Le Dessin pratique pour Tous

PAR

Edmond VALTON

PROFESSEUR DES ÉCOLES DE LA VILLE DE PARIS

PREMIERS EXERCICES — GÉOMÉTRIE — PERSPECTIVE — TRACÉ DES OMBRES
ANATOMIE — COMPOSITION
ARCHITECTURE — AMEUBLEMENT — COSTUME



OUVRAGE ILLUSTRÉ
De plus de 300 gravures dans le texte et hors texte

PARIS

LIBRAIRIE ILLUSTRÉE MONTGREDIEN ET Cie, ÉDITEURS

*8, Rue Saint-Joseph (2e arrt).*

.1900.

# PRÉFACE

Nous nous sommes proposé de réunir dans ce livre l'ensemble des connaissances nécessaires à celui qui veut approfondir l'art du dessin. Nous prenons l'élève à ses premiers essais d'après nature; nous rectifions son jugement par l'étude des figures géométriques, de la perspective et du tracé des ombres. Mieux armé alors, nous le replaçons devant la nature; puis nous abordons l'étude de la figure humaine d'après la bosse d'abord, ensuite d'après le modèle vivant.

Quand notre élève commence à se tirer passablement d'une académie, nous le mettons à l'étude de l'anatomie et nous entremêlons tous ces travaux de nombreux croquis d'après la nature agissante, la nature qui ne pose pas. Suivant toujours la même méthode qui consiste à ne faire venir la science qu'en second lieu et quand l'élève en a trouvé lui-même les premiers principes dans l'étude de la nature, c'est par ces croquis pris partout, à la campagne, dans les chantiers, dans la rue, que nous arrivons à déterminer les lois de la composition dont nous retrouvons ensuite l'application dans les œuvres des grands maîtres.

Le livre se termine par l'étude de l'architecture, du mo-

bilier et du costume qui sont des éléments indispensables de la composition.

Nous n'avons pas la prétention d'avoir tout dit, mais nous avons essayé d'ouvrir les yeux et l'esprit de l'élève et de le mettre à même de trouver tout seul, par déduction, les choses que nous ne lui dirons pas.

C'est là, à notre avis, le but que doit se proposer celui qui enseigne : faire voir, faire penser, aiguiser, s'il se peut dire, le cerveau de l'élève, provoquer ses recherches et lui donner les moyens en même temps que le désir de s'instruire tout seul.

Il n'y a plus aujourd'hui à plaider la cause du dessin ; cette étude, reléguée naguère au rang d'art d'agrément, occupe maintenant la place qui lui convient ; on apprend à l'enfant à dessiner comme on lui apprend à lire et à écrire, non pas que l'on veuille faire de tous des artistes, ce qui serait un but ridicule et un résultat fâcheux, mais, parce que faire dessiner l'enfant est un des meilleurs moyens de développer en lui le sens de l'observation et l'esprit d'analyse, et de le forcer à se rendre compte de ce qu'il voit; parce que celui qui sait dessiner possède une langue de plus, langue la plus claire, la plus précise, et comprise de tous; parce que enfin l'objet que l'on a dessiné se grave dans la mémoire d'une manière ineffaçable, et que la connaissance des formes peut devenir, dans la plupart des circonstances de la vie, un avantage de premier ordre.

Et maintenant, nos pères, qui n'avaient pas apprécié à sa juste valeur le côté utile du dessin, avaient-ils tort d'en faire un art d'agrément? Oh! que non pas! Dessiner est une des sources les plus pures de la joie intellectuelle. Rien n'est plus attrayant que cette prise de possession d'un objet qui consiste à le dessiner, à en saisir d'abord l'aspect d'ensemble, puis petit à petit en fouiller du crayon tous les détails, en faire comprendre les parties cachées et à résumer enfin tout cela dans une large synthèse. Et encore, ne double-t-on pas le plaisir du voyage en prenant des croquis des pays que l'on parcourt, croquis que plus tard, au logis, on reverra avec tant de plaisir et qui vous feront revivre des jours si vite envolés?

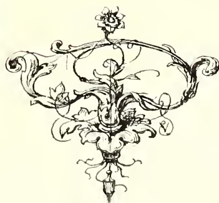
Mais il est temps de finir ce trop long préambule et d'entrer dans le

vif de notre sujet, en nous efforçant de communiquer à ceux qui voudront bien nous lire, l'amour de la nature et la passion d'en exprimer les formes par le dessin.

Qu'il nous soit permis, en terminant, de remercier ici les amis connus et inconnus qui ont bien voulu faire bon accueil à notre « Méthode pour dessiner », et de les prier de reporter une partie de leur bienveillance sur ce nouveau livre.



E. VALTON.



# LE DESSIN

---

PREMIERS EXERCICES

GÉOMÉTRIE. — PERSPECTIVE. — TRACÉ DES OMBRES

ANATOMIE. — COMPOSITION

ARCHITECTURE. — AMEUBLEMENT. — COSTUME



FIG. 1.

## PREMIÈRE PARTIE

# PREMIERS EXERCICES

---

## AVANT-PROPOS. — CHAPITRE Ier

Le dessin est l'art de représenter les silhouettes et les reliefs des objets. Les silhouettes sont limitées par des lignes. Les reliefs donnent lieu à des ombres et à des lumières variées.

Bien voir la forme des silhouettes, c'est-à-dire le rapport de leurs différents contours entre eux ; bien voir la forme des ombres et leur valeur, c'est-à-dire le plus ou moins d'intensité qu'elles présentent par rapport les unes aux autres sur l'échelle infiniment nuancée qui va du blanc au noir : c'est là le point essentiel.

Quand on a bien vu, on transcrit sur une surface avec n'importe quoi, plume, crayon, fusain, etc., etc..., le résultat de ses observations : cela s'appelle dessiner.

A quel âge faut-il commencer à apprendre à dessiner? On pourrait dire qu'il n'est jamais trop tôt, si l'enseignement est approprié à l'âge de l'élève.

Il faudrait bien se garder de parler de constructions de perspective à un enfant de six ans, il n'y comprendrait absolument rien ; mais à cet âge et même plus tôt, il vous comprendra si vous lui faites remarquer que son chat de carton lui paraît plus petit à mesure que vous l'éloignez de lui, surtout si vous vous aidez d'une démonstration claire et frappante comme, par exemple, percer avec un crayon un petit trou dans un papier et lui faire voir que si vous éloignez suffisamment le joujou, il le verra tout entier à travers ce petit trou placé près de son œil.

L'enfant, généralement, aime à crayonner, et quelquefois au travers de crayonnages absolument informes on trouve la trace d'une observation. C'est là ce qu'il faut suivre et développer ; faites voir à l'enfant les erreurs d'observation qu'il a commises, par quelques mots clairs et simples ; surtout que la leçon affecte la forme d'une récréation ; faites-lui trouver beaucoup plus amusant de faire comme vous lui montrez que comme il avait fait d'abord.

Qu'il me soit permis de citer en exemple un souvenir de ma lointaine enfance. Les omnibus, qui étaient encore une chose nouvelle et étaient un peu rares à cette époque, frappaient vivement mon imagination. Je crayonnais beaucoup et remplissais d'omnibus des rames de papier. Mais j'avais un idéal auquel je ne pouvais atteindre. Qui atteint jamais à son idéal ? Le mien n'était pourtant pas bien élevé, je voulais que les chevaux de mes omnibus eussent l'air de trotter, et ils avaient toujours l'air d'être au pas. A chaque nouvelle tentative je croyais atteindre au but, et toujours nouvelle déception ; alors j'ajoutais par devant un troisième cheval conduit à la main par un palefrenier, car j'avais observé que dans les rues montantes, on mettait un cheval de renfort aux omnibus et que l'attelage allait alors au pas. Je palliais ainsi mon impuissance, et mon envolée dans l'idéal aboutissait toujours à une montée au petit pas.

Combien il m'aurait rendu heureux, combien je l'eusse écouté attentivement celui qui m'aurait pris par la main, m'aurait mené dans la rue et m'aurait aidé à saisir sur la nature la différence qu'il y a entre un cheval au pas et un cheval au trot ! Et pas n'était besoin pour cela de me faire un cours d'anatomie du quadrupède, ni de perspective.

Ainsi donc, notre élève balbutiera longtemps ; nous nous contenterons de rectifier doucement ses premières observations ; petit à petit nous lui apprendrons ce que c'est qu'une ligne, ce que c'est qu'un angle ; nous l'exercerons, tout en l'amusant, à tracer correctement ces premiers éléments.

Notre élève s'appliquera à faire des lignes droites, des angles ; il devra connaître et reconnaître à première vue : un angle droit, un angle à 45° et successivement tous les angles possibles, et par conséquent les tracer correctement, à la main d'abord. Un peu plus tard, il apprendra à se servir de la règle et du compas. Quand il fera ses angles d'une façon satisfaisante, on lui apprendra à faire des

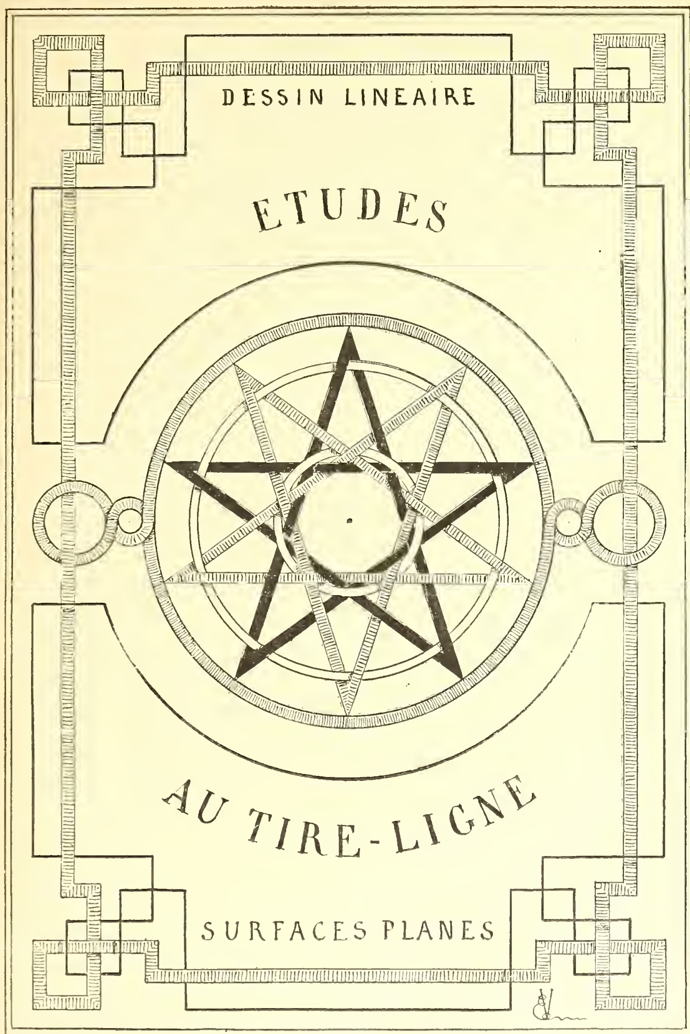



FIG. 2. — Cercles tangents et raccords.

triangles, à en distinguer les différentes espèces : équilatéral, les trois côtés égaux; isocèle, deux côtés égaux seulement; scalène, les trois côtés inégaux. Passant ensuite aux figures à quatre côtés, il arrivera bien vite à distinguer et à reproduire un carré, figure dont les côtés sont égaux et les angles droits ; un rectangle, qui a les angles droits et les côtés égaux deux à deux seulement ; un losange, dont les quatre côtés sont égaux, mais dont les angles sont égaux deux à deux seulement; le parallélogramme dont les côtés sont égaux deux à deux seulement et les angles de même. En passant par les polygones à 5, à 6, à 8, à 10 côtés, etc., il arrivera petit à petit à tracer le cercle, que l'on peut considérer en dessin comme un polygone régulier dont on arrondit les angles.

Arrivé là, l'élève pourra déjà aborder les formes géométriques un peu compliquées où les lignes courbes et les lignes droites s'entremêleront, se succéderont et se couperont de mille manières (hors texte fig. 2, voir les instructions à la page 40).

Ces exercices préparatoires l'amèneront jusqu'à ses dix ou douze ans.

---

# CHAPITRE II

## PREMIÈRES NOTIONS

Quand il aura atteint cet âge, nous l'installerons devant un modèle des plus simples et nous le lui ferons copier, en appelant d'abord son attention sur la silhouette, c'est-à-dire le découpage extérieur de la forme.

Comment juger des contours d'une silhouette? par comparaison. Comparez les différents contours entre eux et avec une ligne fixe invariable. — Naguère, dans notre *Méthode pour dessiner*, nous avons insisté sur l'emploi constant du fil à plomb. Nous ne saurions trop y revenir. Le fil à plomb vous donne la verticale, c'est-à-dire la seule ligne qui ne subisse pas de changement de direction de quelque côté qu'on la regarde (du moment que la tête reste droite). Comparez à cette direction fixe les différentes lignes que vous avez à juger, et tâchez de copier le rapport que vous constatez entre ces lignes et votre verticale.

Pour ces premières études, tout est bon, les modèles les plus simples seront les meilleurs. Si vous avez des solides géométriques à votre disposition, cube, parallélépipède, prisme, pyramide, cylindre, cône, etc., etc., exercez-vous à les dessiner dans toutes les positions en vous appliquant à y remarquer et à y comprendre les déformations apportées par l'éloignement. Si vous n'avez pas de

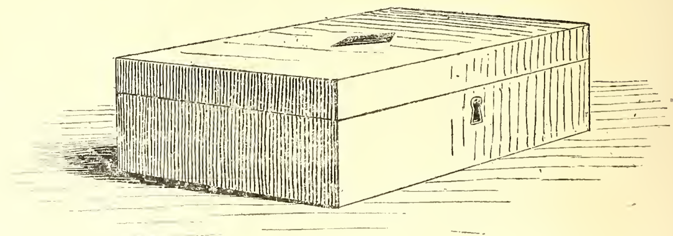


FIG. 3.

solides géométriques, choisissez leurs équivalents par les ustensiles de ménage qui vous entourent. Une boîte carrée (fig. 3) est un parallélépipède — elle peut quelquefois être un cube. Un verre à boire, un bout de tuyau de poêle, etc., voilà des

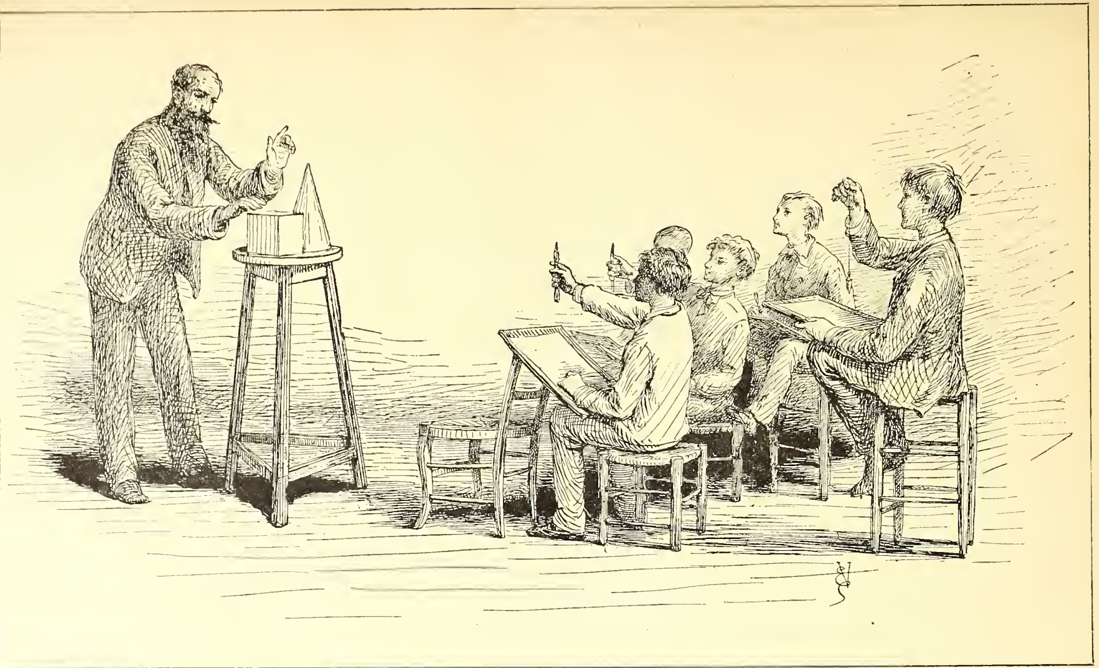


FIG. 4. — Installation pour le dessin d'après les reliefs.

cylindres. L'abat-jour de la lampe est un cône plus ou moins tronqué. Une bille de billard, un ballon sont des sphères. En général, gardez-vous de croire qu'il faille absolument tel ou tel objet pour apprendre à dessiner.

Dans les écoles publiques, où l'on a peu d'objets usuels pouvant servir de modèles, on met des solides géométriques sous les yeux des commençants.

Mais chez soi, on n'est pas organisé de la même façon; en revanche on a des objets usuels à volonté ; que l'on se serve de ce qu'on a sous la main, c'est le mieux.

L'Horizon. — La première chose à faire avant de commencer quoi que ce soit, c'est de s'inquiéter de la hauteur de l'horizon par rapport à l'objet que l'on veut dessiner. Pour cela, le fil à plomb va encore venir à notre secours : on le tient à deux mains en l'éloignant légèrement, et l'on voit si ce fil au niveau des yeux passe au travers de l'objet à dessiner, ou s'il est plus haut ou plus bas. Il est clair que la forme de l'objet sera sensiblement modifiée dans chacun de ces trois cas.

Si le fil passe au travers du modèle, vous ne verrez ni le dessus ni le dessous de ce modèle ; le fil est-il placé plus bas ? vous verrez le dessous ; plus haut ? vous verrez le dessus. Pour ce qui est exactement à la hauteur de nos yeux, vous le verrez toujours en ligne horizontale et coïncidant exactement avec l'horizon. En effet, l'horizon est toujours à la hauteur de nos yeux ; on peut s'en convaincre

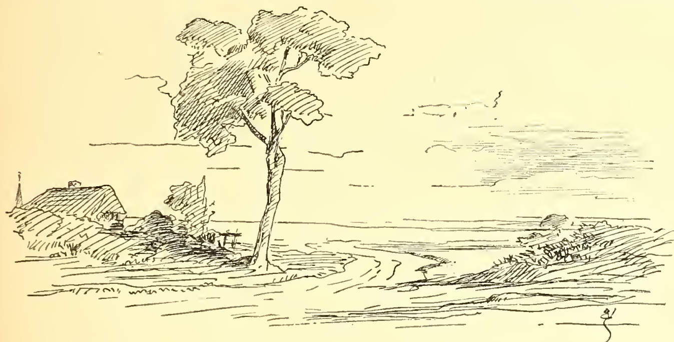


FIG. 5.

facilement : vous êtes par exemple dans la campagne, le pays est découvert, et si vous vous tenez droit, vous apercevez la ligne de l'horizon au-dessus des buissons qui bordent la route (fig. 5) ; les arbres et les maisons dépassent cette ligne d'horizon. Mais baissez-vous, couchez-vous, et les buissons vont vous cacher l'horizon (fig. 6); inversement, montez sur une colline, l'horizon montera avec vous et arrivera à dépasser le dessus des maisons et des arbres (fig. 7).

Il importe de vous convaincre que cet effet perspectif se produit aussi bien sur le modèle que vous posez sur votre table que sur une maison et des arbres situés dans une plaine qui s'étend à plusieurs kilomètres (fig. 7).

La hauteur de l'horizon constatée par rapport à votre modèle, comparez les lignes de ce modèle avec l'horizontale et avec la verticale. Tracez dans le milieu de votre papier une petite ligne très fine et parallèle au bord du papier pour

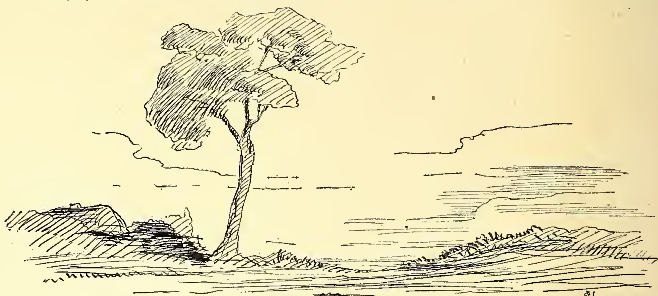


FIG. 6.

représenter la direction verticale, puis cherchez la place des angles de votre modèle. Notez ces places par de petits points que vous réunissez ensuite par des

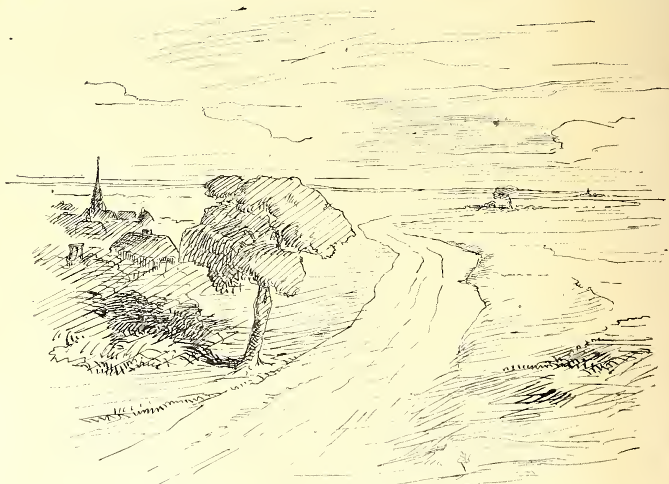


FIG. 7.

lignes ; que tout cela soit fait très légèrement, car il faut éviter d'avoir à effacer, la gomme élastique use et arrache le papier, la mie de pain le graisse, et, quand on a abusé de l'un ou de l'autre en commençant, le crayon ne marque plus ou marque irrégulièrement, et l'on ne peut plus travailler.

# CHAPITRE III

## PREMIERS MODÈLES

Que d'observations à faire sur l'objet le plus simple ! Voici un cube par exemple (fig. 8) : si nous en mesurons au décimètre les différentes parties, nous verrons que toutes les arêtes ont exactement la même longueur. Le cube est en effet un volume formé de six faces égales qui sont des carrés. Voilà ce que dit

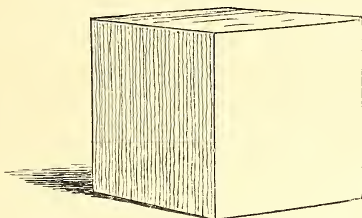


FIG. 8.

l'analyse. Mais si nous posons le cube sur la table, de façon à le voir d'ensemble, d'abord nous ne voyons que deux, ou trois au plus, de ses six faces ; ensuite ces faces ne paraissent plus égales. Une seule garde sa forme carrée peut-être, les deux autres paraissent beaucoup plus petites et irrégulières, les angles que nous avons constatés droits et tous égaux, présentent chacun une ouverture différente. Tournons autour de ce cube, baissons-nous, élevons-nous devant lui, à chaque place nous aurons une forme nouvelle. Mais toujours nous reconnaissons parfaitement notre cube, et, quand nous ne saurions pas que les faces sont égales, nous les jugerions telles malgré les différences que notre œil nous montre. Cela tient à l'habitude que nous avons de tenir compte des déformations de la perspective et de rétablir par la pensée, on pourrait presque dire instinctivement, la forme et la grandeur vraie des objets que l'œil nous montre déformés et rapetissés.

Mais supposez un aveugle-né auquel on rend la vue à n'importe quel âge, les choses n'auront pour lui que leur forme apparente ; un objet éloigné sera un objet petit ; la porte qu'il verra à quelques mètres de lui sera une porte basse ; il

n'osera avancer de peur de s'y cogner le front. Il sera comme le jeune enfant dans les bras de sa mère (fig. 9), qui allonge la main pour saisir tout ce qui frappe sa vue, les objets les plus gros et les plus éloignés. Voit-il un arbre dont les feuilles s'agitent au vent? il étend son bras, sa petite main s'ouvre et se ferme, il croit tenir l'objet de sa convoitise et alors sa main se porte à sa bouche pour y fourrer l'arbre comme il y fourre son hochet et généralement tout ce qui est à sa portée.



FIG. 9.

Or, pour dessiner, il faut avoir la naïveté de l'enfant et ne faire que l'apparence des choses. C'est là le premier degré. Par la suite on apprend à connaître la forme vraie et entière des objets, et alors, tout en restant aussi sincère dans l'expression, le dessin acquiert de la profondeur et de la puissance.

Pour arriver à ce double résultat, commençons par copier ce cube le plus

fidèlement possible. Comparons entre elles, au moyen du crayon tenu à bout de bras, comme il est dit dans la *Méthode pour dessiner*, les différentes parties qui le composent. De la place où nous le regardons, la face de gauche paraît à peine en largeur égale au sixième de la face qui est devant nous (fig. 10). La face de dessus ne paraît guère plus du dixième de la hauteur de cette même face de de-

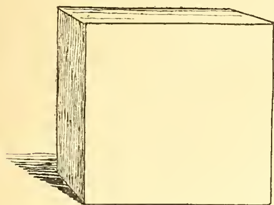


FIG. 10.

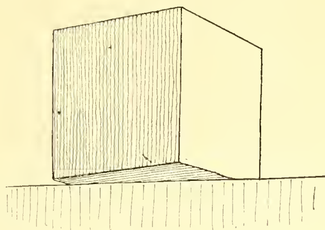


FIG. 11.

vant (fig. 11). Les côtés paraissent plus petits au fond que sur le devant. Les angles de la face qui est devant nous sont des angles droits. Au contraire les autres angles affectent des formes très différentes et présentent des ouvertures variées. Répétons cette étude plusieurs fois en modifiant la position de notre modèle. En le mettant

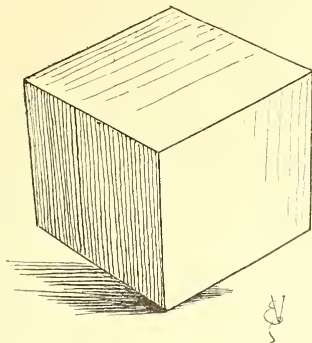


FIG. 12.

tantôt plus bas que nos yeux, tantôt plus haut (fig. 11), puis en le faisant tenir sur un angle (fig. 12); — en le calant par derrière on y arrive; faisons des dessins aussi fidèles que possible de toutes ces positions et comparons entre elles les formes si différentes que prend un même objet selon la façon dont on le regarde.

# CHAPITRE IV

## AUTRES MODÈLES

Quand vous vous êtes exercé à exprimer ainsi votre cube ou tout autre objet de forme analogue, dans toutes les positions, prenez un autre modèle, — une pyramide (fig. 13, 14 et 16) par exemple ; — refaites sur cette forme nouvelle les expériences que nous avons décrites précédemment ; vous remarquerez dans

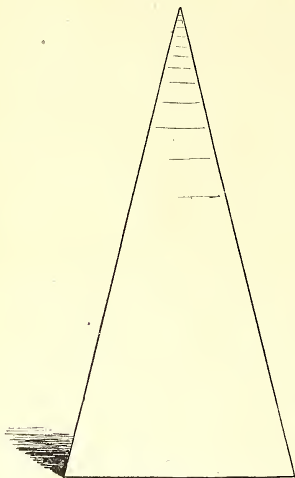


FIG. 13.

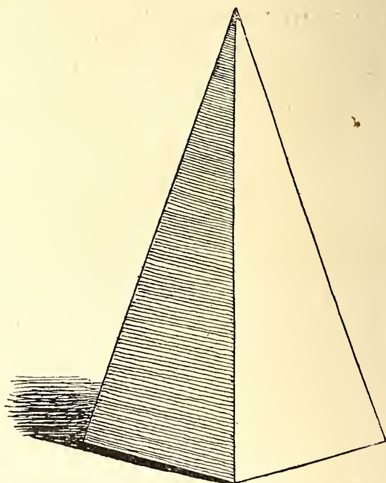


FIG. 14.

une pyramide à base carrée et à axe vertical, c'est-à-dire dont le sommet est placé perpendiculairement au-dessus du milieu de la base, que de quelque côté que vous regardiez cette pyramide, du moment qu'elle sera placée d'aplomb, elle vous présentera une silhouette symétrique : que les deux lignes extrêmes à droite et à gauche de la silhouette seront absolument au même écartement



FIG 15. — Installation pour le dessin linéaire.

par rapport à l'axe. Notez ce fait, assurez-vous-en par vous-même devant la nature au moyen du fil à plomb et rappelez-vous-le à l'occasion, si vous avez à

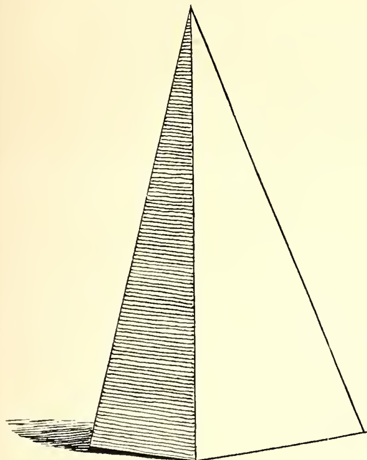


FIG. 16.

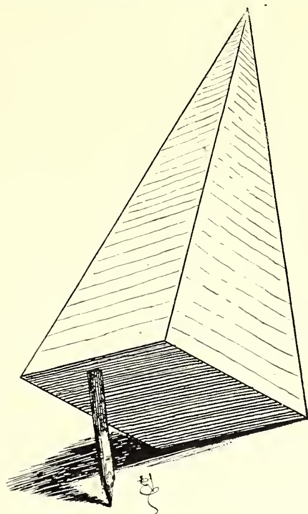


FIG. 17.

dessiner un tabouret plus large en bas qu'en haut, ou bien, en voyage, un clocher ou tout autre objet de forme pyramidale. Faites-vous un bagage de connaissances et augmentez-le de jour en jour, votre travail y gagnera comme rapidité.

La sincérité et l'application peuvent, à elles toutes seules, faire faire de bonnes choses à un commençant : — si, par exemple, il a un clocher (fig. 18) à dessiner, qu'il compare chacune des lignes de ce clocher à la direction du fil à plomb, et il parviendra à faire une représentation exacte de son modèle ; mais si, à cette sincérité et à cette application, il joint l'acquis, d'un seul coup d'œil, il verra que le clocher est pyramidal et du même coup il en conclura la direction qu'il doit donner à toutes ses lignes. C'est la différence de l'épellation à la lecture faite couramment. Nous aurons plus d'une fois à revenir sur cette nécessité de savoir pour bien voir ; aussi très prochainement, allons-nous faire entreprendre à notre élève l'étude de la perspective, dont les lois fixes et invariables l'aideront puissamment dans

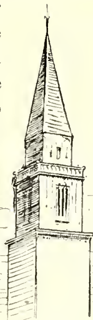


FIG. 18.

son travail, lui feront saisir rapidement les ensembles les plus compliqués, et

donneront à ces productions cette sûreté et cette logique sans lesquelles il n'est pas de vraiment bon dessin. Plus tard, lorsque nous aborderons l'étude de la figure humaine ou des bêtes, nous demanderons à l'anatomie d'éclairer notre route et de nous faire connaître la raison des formes qui frapperont nos yeux.

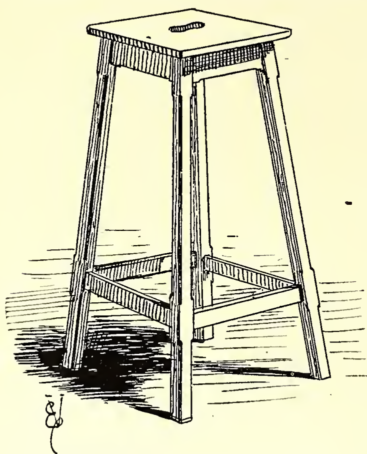


FIG. 19.

Vous voyez que nous ne sommes pas au bout de... notre plaisir. Quoi de plus intéressant en effet que cette étude du dessin qui nous fait pénétrer au fond des choses et nous permet d'en faire la description bien autrement précise que par la parole ou l'écriture ? Un pareil but doit rendre aisés les travaux les plus ardus, les plus pénibles, et nous en rencontrerons de tels, soyons-en bien persuadés. Aplanissons-les autant que possible en procédant avec méthode et en allant toujours du simple au composé.

Vous venez de voir les cubes, les parallélépipèdes, les pyramides ; voyez maintenant les formes arrondies : un cylindre géométrique (fig. 20, 21 et 22) ou ses équivalents : tels qu'un verre à boire, un bout de tuyau de poêle, un

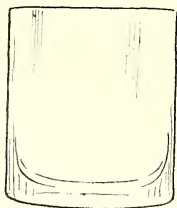


FIG. 20.

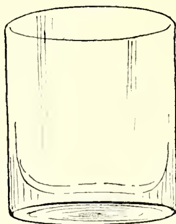


FIG. 21.

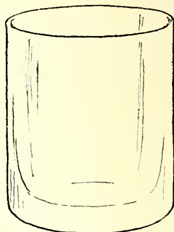


FIG. 22.

carton à manchon, etc. Etudiez la forme que prend l'extrémité circulaire de ces objets selon la hauteur où vous les placez pour les dessiner. Un cylindre en verre tel qu'un verre à boire, par exemple, aura cela de bon que sa transparence vous permettra de voir les contours qui, dans un objet opaque, seraient cachés dans certains cas. Mettez votre modèle au niveau de vos yeux, puis plus bas, puis plus haut. Au niveau de vos yeux, le cercle ne forme plus qu'une ligne droite,

le plan se présentant horizontalement et ses deux contours se projetant immédiatement l'un sur l'autre; mais à mesure que vous l'abaisserez vous verrez sa

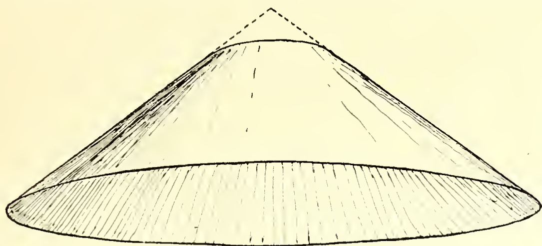


FIG. 23.

forme s'élargir en profondeur, vous présentant la figure d'une ellipse qui deviendra de plus en plus grande à mesure que l'objet s'abaissera. Inversement, si vous l'élevez au-dessus de vos yeux, le contour le plus éloigné sera plus bas que

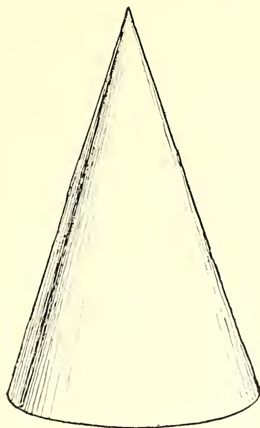


FIG. 24.

le contour le plus rapproché et ne sera visible qu'à la condition que votre modèle soit transparent; dans un cylindre opaque ce contour sera caché par la masse même du cylindre.

Après le cylindre, le cône, le pain de sucre, l'abat-jour de la lampe; la sphère aussi qui se présente toujours sous la forme d'un cercle, de quelque côté qu'on la regarde, mais à laquelle il n'est pas très aisé de donner de l'épaisseur au moyen des ombres dégradées; puis, quand l'élève s'est exercé suffisamment à représenter

les formes les plus simples, qu'il aborde des objets de silhouette plus compliquée, où le détail vienne ajouter sa difficulté aux autres difficultés déjà surmontées.

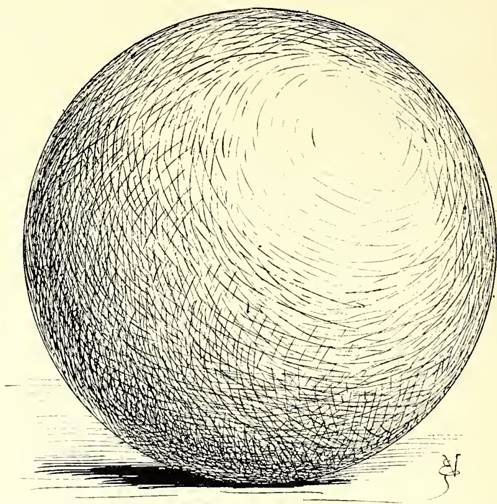


FIG. 25.

Autant que possible ramenez, pour faire votre esquisse, les formes quelles qu'elles soient à la forme la plus simple. Ainsi voici une lampe (fig. 26) d'un



FIG. 26.

contour passablement compliqué, vous pouvez la ramener à la forme d'un cône tronqué.

Cette chaise (fig. 27) est un cube. Sans tomber dans l'exagération qui con-

sisterait à dessiner complètement un cône avant de faire la lampe, ou un cube avant de faire la chaise, faites votre esquisse aussi simplement que vous pourrez, par des lignes toutes droites indiquant uniquement la grandeur et la direction des différentes parties de l'objet que vous avez à dessiner. Une fois ces grandes lignes en place et rectifiées, il ne sera plus très difficile de placer dedans les contours variés et plus ou moins arrondis du modèle.

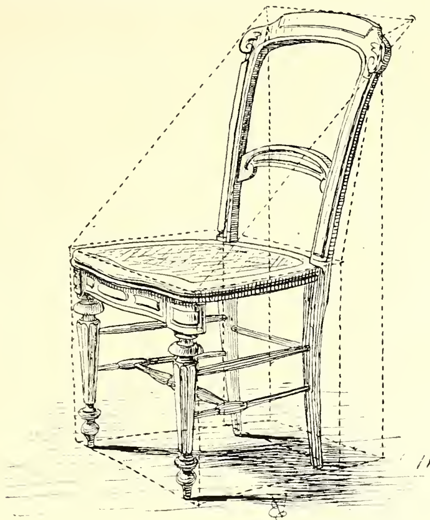


FIG. 27.

Remarquez en passant que toutes les lignes de cette chaise sont dans une position plus ou moins oblique. — Les lignes du siège, les lignes des barreaux. — C'est parce que vous n'êtes de face à aucun côté, et que, en dehors des lignes situées à la hauteur de vos yeux, c'est-à-dire à l'horizon, vous ne voyez en ligne horizontale que les objets situés de face à vous, parallèlement à la ligne de vos yeux. Pour les pieds de devant, étant *verticaux*, ils restent verticaux dans toutes les positions. (Voir *Méthode pour dessiner*, pages 8 et 9.)

---

# CHAPITRE V

## MODÈLES PRIS DANS LA NATURE

Sitôt que vous vous tirerez passablement d'un objet isolé, groupez-en plusieurs ensemble et essayez-vous à rendre leurs rapports de forme, de distance et de taille.

Vous ferez deux sortes d'études. Soit des croquis où vous indiquerez simplement le contour avec la place des ombres, mais sans teinte, sans fond, sans coloration ; soit des dessins dans lesquels vous vous appliquerez à rendre votre modèle aussi complètement que vous le pourrez. Pour cela il faudra observer les valeurs, c'est-à-dire la nuance plus ou moins foncée qui distingue chaque partie de l'objet à dessiner ; d'abord l'objet est-il plus ou moins éclairé que le fond sur

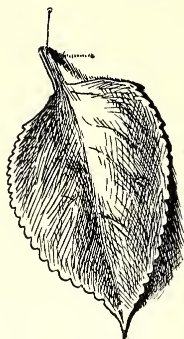


FIG. 28.



FIG. 29.



FIG. 30.

lequel il se détache ? Puis, dans l'objet lui-même, quel rapport y a-t-il entre les parties éclairées et les parties ombrées ? Exprimez le plus exactement possible la chose vue sans vous inquiéter autrement de la façon dont vous vous y prendrez. Frottez votre crayon n'importe comment, pourvu que vous arriviez à produire le ton que vous avez sous les yeux dans son rapport avec les tons voisins.

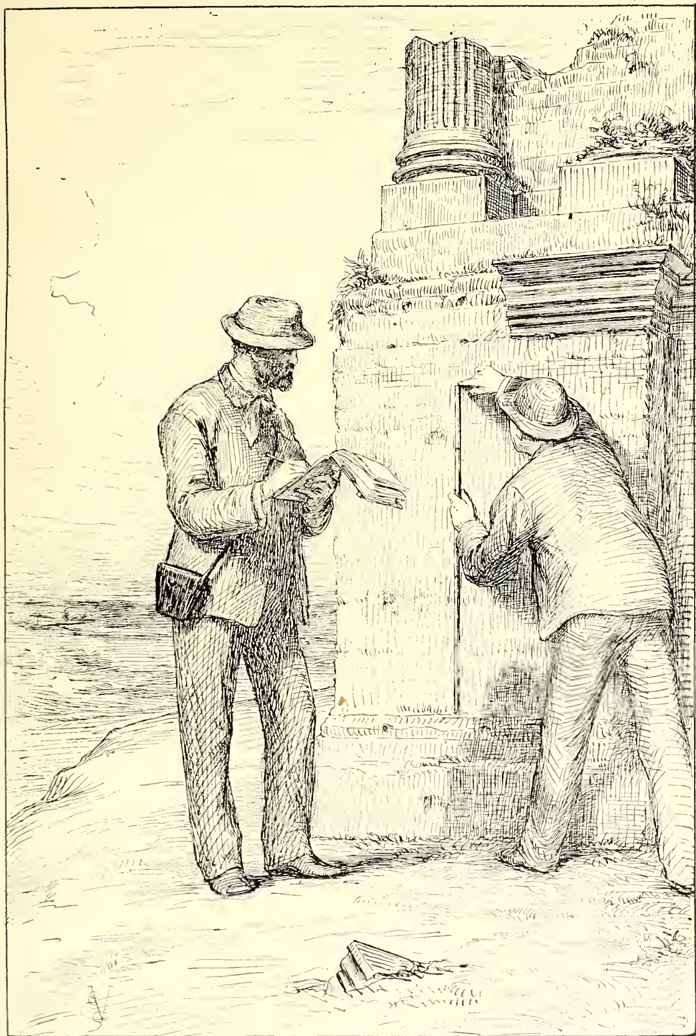


FIG. 31. — Mesurage d'un monument pour en faire les projections.

Evitez les gros traits, le trait n'existe pas et les objets ne se détachent que par les différences de valeur qu'ils représentent les uns par rapport aux autres.

Les végétaux vous fournissent une abondante variété de modèles ; dessinez des feuilles, d'abord isolées, puis deux ou trois ensemble sur un bout de branche,



FIG. 32.



FIG. 33.



FIG. 34.

puis petit à petit des branches entières, en vous appliquant à saisir la tournure particulière à chaque arbre, à chaque plante, ce qui fait son caractère. Que de motifs charmants à tirer du règne végétal !

On y a de tout temps, dans les arts, fait de nombreux emprunts, mais com-



FIG. 35.



FIG. 36.

bien il y a encore à trouver de nouveau tant la mine est inépuisable ! Partez à votre tour à la découverte, dessinez, dessinez sans cesse, embrassez dans de grandes masses la forme générale des plantes, dessinez aussi des arbres dépouillés de feuilles pour en étudier la structure, et comme le squelette; d'autres fois, appliquez-vous à rendre les détails les plus minimes, un bourgeon, une graine ; rien

n'est indifférent, tout est utile, la vie est courte, et vous n'en saurez jamais assez. Songez que Michel-Ange, qui vécut très vieux, dans les dernières années de sa



FIG. 37.

vie apprenait de nouveau l'anatomie, déclarant qu'il ignorait encore bien des choses.

DEUXIÈME PARTIE

# LA GÉOMÉTRIE

---

## CHAPITRE I^ER

A présent que nous avons étudié la forme apparente des choses, cherchons le moyen d'en exprimer la forme réelle, car il est bien certain que si nous voulons, par exemple, faire fabriquer un objet de grandeurs déterminées, ce n'est pas sur

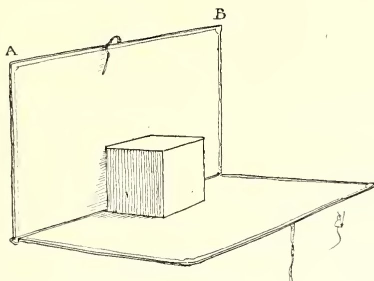



FIG. 38.

un dessin où ces grandeurs sont réduites par l'effet de la perspective que le menuisier pourra les mesurer pour exécuter notre commande.

Il faudra dans ce cas faire les projections de l'objet.

On appelle projection d'un point sur un plan, le pied de la perpendiculaire abaissée de ce point sur ce point; projection d'une ligne, la réunion des pieds des perpendiculaires abaissées de tous les points de cette ligne sur ce plan.

Pénétrons-nous bien de cette définition et tâchons de nous en faire une idée

très exacte ; prenons ce carton à dessin, ouvrons-le à angle droit et plaçons ce cube dans l'angle (fig. 38); puis avec un peu de craie traçons des lignes partout où le cube touche une des surfaces du carton. Retirons le cube ; que trouvons-nous ? un carré sur la surface horizontale du carton, et un autre carré sur la surface verticale. Le carré de la surface horizontale représente la base du cube, sa largeur et sa profondeur : le carré de la surface verticale donne sa hauteur et sa largeur. Maintenant fixons par les coins A et B notre carton contre un mur (fig. 39), la surface horizontale va s'abattre et venir se placer sur le même plan que la surface

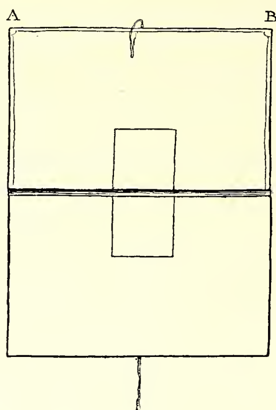



FIG. 39.

verticale le long du mur, et nous aurons alors nos deux carrés placés verticalement devant nous et séparés par la ligne de jointure des deux surfaces du carton.

Appelons tout ce qui est au-dessus de cette ligne « plan vertical » et tout ce qui est én dessous, « plan horizontal ». Nous avons de cette façon le moyen de représenter les trois dimensions que comportent les objets : les hauteurs sur le plan vertical ; les profondeurs sur le plan horizontal ; les largeurs dans l'un et l'autre plan. On appelle projections verticale et horizontale, les vues ainsi obtenues d'un même objet. Elles sont, en effet, le résultat des projections perpendiculaires respectivement au plan vertical et au plan horizontal de tous les points de l'objet.

Au lieu d'un cube dont les deux projections sont semblables, prenons un prisme irrégulier, traçons sur notre papier une ligne horizontale représentant la jonction des deux plans et appelée pour cette raison « ligne de terre ». En dessous de cette ligne traçons la forme de la base du prisme (fig. 40) : soit le pentagone irrégulier A B C D E; par chacun de ses angles menons des perpendiculaires à la ligne L T; à partir de la ligne L T portons sur chacune de ces perpendiculaires

la longueur de l'arête correspondante du prisme, réunissons les points J F G H I par des lignes qui vont vous donner le périmètre supérieur du prisme. Ayons soin de marquer en ponctué les lignes P F et N G qui, par leur place, ne pourraient

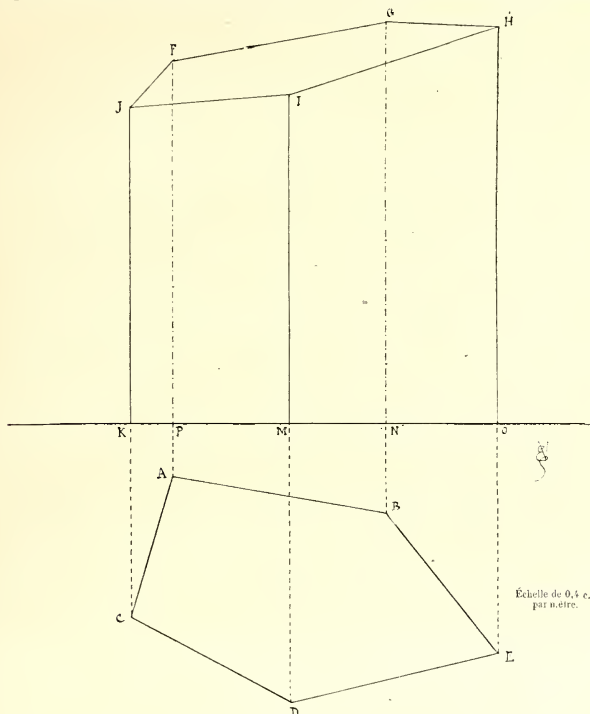



FIG. 40. — Projections.

pas être visibles. Indiquons l'échelle à laquelle les projections ont été faites, et on pourra alors mesurer facilement toutes les parties du solide et se rendre un compte exact de sa forme.

Voici quelques problèmes dont nous donnerons la solution dans de prochaines livraisons et que l'élève s'exercera d'ici là à résoudre tout seul.

1° Déterminer les projections d'un cylindre*.
2° Déterminer les projections d'un cône*.
3° Déterminer les projections d'un prisme hexagonal régulier*.

* N. B. — Les mesures sont laissées à la volonté du lecteur.

# CHAPITRE II

## CONE TRONQUÉ OBLIQUEMENT

On commencera par tracer la projection horizontale qui sera représentée par le cercle *a b* ayant son centre en S (fig. 41). Du point S on mènera une verticale à

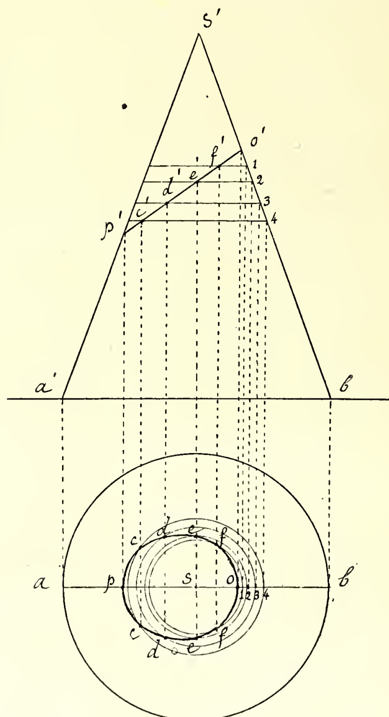



FIG. 41.

travers le plan vertical et sur cette verticale on établira le point S qui sera le sommet du cône dont la base sera donnée par les points *a'b'*, projections des points *a'b'*.

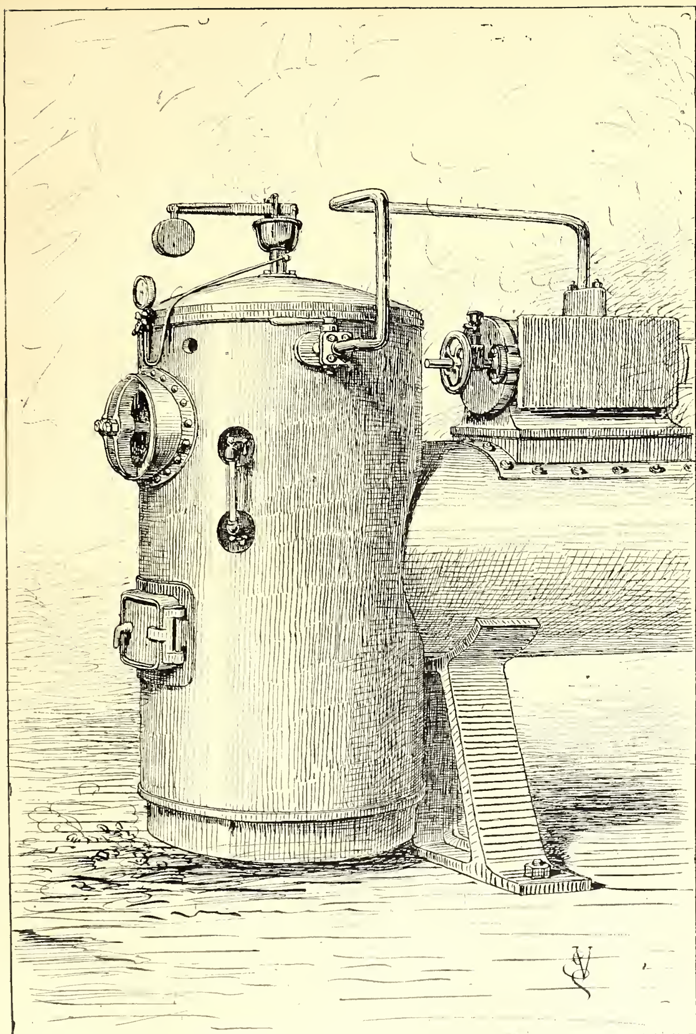


FIG. 42. — Machine à vapeur. — Application des pénétrations et développement.

On tracera le plan tronquant *p' o'* perpendiculairement au plan vertical de projection. Les points *p' o'* se projetteront nécessairement en *p o* sur le diamètre *a b* de la projection horizontale.

Pour avoir des points intermédiaires quelconques *c d e f* de la courbe de section, nous mènerons à travers la ligne *p' o'* représentant le plan oblique, des lignes horizontales 1, 2, 3, 4 représentant des sections parallèles à la base du cône et qui, par conséquent, se traduiront dans le plan horizontal par des cercles concentriques au cercle dont le diamètre est *a b*. Sur ces cercles on projettera les points de passage des horizontales dans la ligne *p'* o', le point *f'* sur le cercle 1, le point *e'* sur le cercle 2, etc., etc., et on n'aura plus qu'à réunir par une ligne continue les points *c, d, e, f*, obtenue en double pour former la courbe de section du plan *p' o'* dans le cône.

On comprend facilement pourquoi chaque point du plan vertical donne un point double dans la projection horizontale.

C'est que la ligne *p' o'* représente à la fois le contour antérieur et le contour postérieur du plan oblique.

Il s'ensuit que chacun des points *f' e' d' c'* est à la fois en avant et en arrière sur le périmètre du cône ; dans la projection horizontale, on découvre séparément les deux contours, et séparément aussi les points qui sont situés sur ces contours.

# CHAPITRE III

## COURBES DE PÉNÉTRATION D'UN CYLINDRE A TRAVERS UN AUTRE CYLINDRE

On établira d'abord la projection horizontale, comprenant (fig. 43) un cercle *a b* pour le grand cylindre et un rectangle *e f g h* pour le petit, puis la projection verticale représentée par le rectangle *a' b' c' d'* pour le grand cylindre, et par le rectangle *i" i' j' j'* pour le petit. On tracera du point *i* comme centre, le demi-cercle *e f* représentant la demi-projection de la base du petit cylindre ; cette base n'ayant son plan parallèle à aucun des deux plans de projection, il faut en faire le rabattement à plat pour arriver à tracer l'ellipse *i' i' e' f'* de la projection verticale.

Pour cela on divisera le demi-cercle *e f* en un certain nombre de parties, en 6 par exemple par les points 1, 2, 3, 4, 5 ; par ces points on mènera des parallèles à *fh*, *eg*. On relèvera verticalement les points où ces lignes rencontrent la projection *e i f* de la base du petit cylindre.

On répétera cette opération dans le plan vertical, c'est-à-dire que l'on tracera un demi-cercle divisé en un même nombre de parties en ayant soin de numéroter les divisions convenablement.

Si l'on a bien saisi le système des projections, on comprend facilement que le point 3, qui est au milieu dans la projection horizontale, est passé au sommet de la courbe dans la projection verticale, puisque les deux projections sont à angle droit l'une par rapport à l'autre. Ainsi des autres points.

Cela bien compris, par les points de division 11, 22, 33, de la projection verticale on mène des horizontales qui, rencontrant les verticales élevées, des points correspondants de la projection horizontale, donneront des points de l'ellipse *i' i" e' f'*. De même pour l'autre ellipse *j' j' g' h'*.

D'après ce qui précède, on doit voir facilement la marche à suivre pour trouver les courbes de pénétration du petit cylindre dans le grand. On relèvera verticalement les points de contact *l a n o p q r* de la projection horizontale, et ces verticales par leurs intersections avec les horizontales passant par les points correspondants de la projection verticale donneront les points de la courbe de pénétration

Ainsi, par exemple, du point $n$ de la projection horizontale, lequel point est le résultat de l'intersection de la ligne partie du point 2, avec la circonférence du grand cylindre, on élèvera une verticale jusqu'à la rencontre, dans la projection

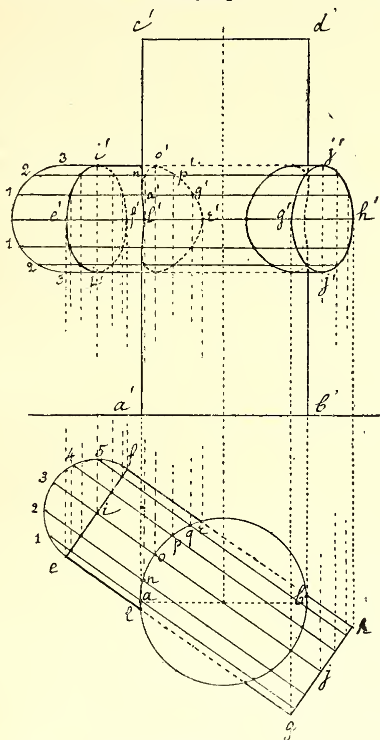



FIG. 43.

verticale, des deux lignes horizontales menées par les points 2, 2, de cette projection ; on obtiendra ainsi deux des points de la courbe de pénétration. De même pour les points $l\ a\ o\ p\ q\ r$. — Même opération pour la courbe de sortie du petit cylindre sur le côté $b'\ d'$ du grand.

# CHAPITRE IV

## DÉVELOPPEMENT

Si l'on voulait construire en carton ces deux cylindres pénétrés l'un par l'autre, voici comment il faudrait s'y prendre :

Sur une ligne droite U V (fig. 44) on portera six fois le rayon du grand cylindre, plus un tout petit reste puisque le rapport du diamètre à la circonférence est de 3,146. Sur la ligne U V, on construira le rectangle U V S T, avec le côté U S égal

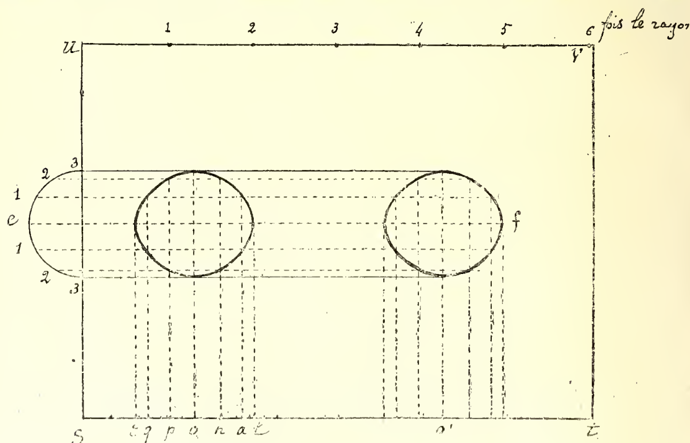



FIG. 44.

à la hauteur du cylindre. On établira la ligne horizontale *e f* comme axe du petit cylindre dont on répétera le développement et les divisions horizontales, par les points 1, 2, 3, etc., etc.

On établira un écartement de trois rayons entre le point O et le point O' afin

que le centre des deux pénétrations soit aux extrémités du même diamètre. On mesurera avec soin chaque distance *o p*, *p q*, *q r*, et *o n*, *n a*, *a l*, sur la projection horizontale (fig. 43) et on reportera ces mesures sur la ligne S T (fig. 44) respectivement de chaque côté de O. Par ces points de division on élèvera des perpendiculaires à S T sur lesquelles les horizontales menées par les divisions correspondantes du demi-cercle donneront par leurs intersections les points de passage de la courbe de pénétration. On fera de même à l'égard du point O' et on aura ainsi le développement du grand cylindre avec les courbes de pénétration que l'on découpera avec soin, ainsi que le contour même du rectangle U V S T, en

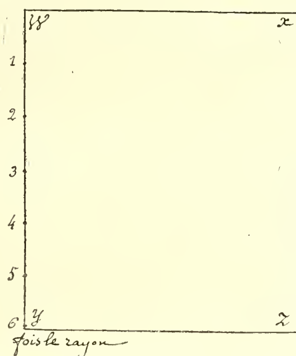



FIG. 45.

ayant soin de ménager une petite bande pour le collage, soit sur le côté U S, soit sur le côté T V. On fera de même le développement et le collage du petit cylindre au moyen du rectangle *w x y z* (fig. 45), et si l'opération a été bien faite, ce petit cylindre devra passer par les deux ouvertures pratiquées dans le grand en les remplissant exactement. Il n'est pas besoin d'insister sur l'importance pratique de cette opération pour les arts ou l'industrie. La figure placée à la page 33, et qui représente un détail de machine à vapeur, montre plusieurs exemples de pénétration de cylindres. — Le corps horizontal dans le corps vertical — la tubulure placée au sommet du corps vertical, les alvéoles dans lesquelles sont placées les branches du niveau d'eau, etc., etc. Chacune de ces courbes a dû être étudiée par le procédé que nous venons d'indiquer pour en obtenir le développement.

# CHAPITRE V

## INSTRUCTION SUR L'EMPLOI DES INSTRUMENTS DE PRÉCISION

### RÈGLE, ÉQUERRE, COMPAS, TIRE-LIGNE

Les figures doivent se tracer d'abord au crayon, il faut avoir un crayon assez dur et très pointu, afin de ne pas avoir à tenir compte de son épaisseur, et de pouvoir placer sa règle juste sur les points où l'on veut faire passer la ligne. Pour faire des parallèles, on place sa règle perpendiculairement à leur direction. On la fixe d'une main, et, de l'autre, on fait glisser le long de cette règle, l'équerre en l'y appuyant par un des côtés de l'angle droit. L'autre côté donnera les parallèles cherchées.

Pour tracer une ligne perpendiculaire à une autre, on place à l'hypoténuse de l'équerre (c'est le côté opposé à l'angle droit) sur la ligne à laquelle on veut mener une perpendiculaire. On cale avec la règle maintenue fixe un des côtés de l'angle droit. On fait pivoter l'équerre sur cet angle droit, de façon que l'autre côté de l'angle droit vienne à son tour s'appliquer contre la règle : l'hypoténuse prend alors une position perpendiculaire à la première.

Si certaines lignes du dessin doivent être faites en ponctué, il ne faut pas en tenir compte au crayon, il faut les faire d'un trait plein, et ne les ponctuer qu'à l'encre seulement ; faire du ponctué au crayon et une perte de temps, et de plus il peut se faire qu'une intersection ait à se produire justement entre deux points, et alors c'est une cause d'erreur.

Pour passer à l'encre, on réglera la force du trait en ayant soin de le faire égal avec les différents tire-lignes (à courbes ou à lignes droites). On commencera par les courbes, et on les arrêtera très net, juste à leurs points de raccord avec les droites. Pour qu'un tire-ligne marque convenablement, il faut que ses deux becs touchent également le papier. Il faudra donc le tenir bien d'aplomb, ou du moins ne l'incliner que dans le sens du trait.

Une fois les lignes pleines faites, on trace en ponctué les lignes invisibles. On tracera aussi avec des ponctués variés les différentes lignes de construction



FIG. 46. — Perspective. — L'horizon.

BAIE DU MONT SAINT-MICHEL. VUE D'AVRANCHES.

que l'on veut garder, mais l'emploi des encres de différentes couleurs en lignes pleines est préférable et plus rapide.

Tout cela fait et le cadre correctement tracé autour du dessin, on efface les traits de crayon avec la gomme élastique ou la mie de pain.

NOTA. — Les ellipses, c'est-à-dire les cercles placés obliquement, ne peuvent pas se tracer au compas. Elles doivent toujours être tracées à la plume. On suit avec la plus grande attention le trait de crayon passant par les points déterminés, en ayant soin que le trait à la plume soit de la même force que les traits au tire-ligne.

Problèmes à résoudre par l'élève en attendant la solution qui lui sera donnée dans de prochaines livraisons.

4° Trouver les projections obliques par rapport à chacun des plans de projection d'un cylindre dont on connait les projections droites.

5° Déterminer dans le plan vertical la courbe formée par un plan coupant obliquement un cylindre.

# CHAPITRE VI

## LA PERSPECTIVE

Voilà donc deux modes bien distincts de représentation des objets : l'un montrant la forme telle qu'elle apparaît aux yeux en la regardant d'un seul point à la fois : c'est le dessin à vue; l'autre, le dessin linéaire, analysant l'objet dans toutes ses parties mesurées successivement et présentant ces parties dans leur vraie grandeur.

On peut préférer l'un ou l'autre de ces deux genres de dessin, mais il est indispensable de les étudier tous les deux et de se mettre à même d'user de l'un ou de l'autre. Le dessin linéaire, du reste, va nous ramener au dessin à vue par la perspective dont il va nous expliquer les lois en en précisant les effets.

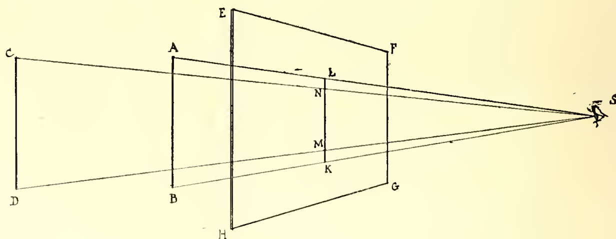



FIG. 47.

Qu'est-ce en effet que le dessin à vue? C'est la transcription sur un plan, le papier, le tableau, de l'impression produite sur la rétine par les rayons convergents qui, partis des objets, vont pénétrer dans notre œil (fig. 51).

Voici (fig. 47) deux lignes AB et CD de même hauteur, mais placées à des distances différentes par rapport au spectateur S.

Il est facile de voir par ce croquis que la ligne CD enverra dans l'œil ses rayons selon un angle plus aigu que l'angle formé par les rayons partis de la ligne A B.

Si, entre l'œil et les deux lignes AB et CD, on interpose un écran EFGH, la ligne AB sera représentée par KL et la ligne CD par MN. La différence de grandeur est frappante.

Toute la perspective repose sur ce fait.

Rendez-vous un compte exact de l'écran, ou glace, ou tableau, que l'on suppose dressé entre votre œil et les objets que vous voulez mettre en perspective. Comprenez bien que pour parvenir à votre œil les rayons partis de ces objets ont à traverser cet écran où leur passage détermine précisément la vue de ces objets tels qu'ils vont se peindre dans le fond de votre œil, et vous aurez la notion de la perspective (fig. 51).

Il n'y aura plus qu'à apprendre à amener sur cet écran supposé les différents points dont vous avez besoin pour construire les figures.

Nous avons déjà vu que la première chose à faire pour dessiner, c'est de s'inquiéter de la hauteur de l'horizon.

Ici nous avons besoin de la ligne d'horizon et en plus de la ligne de terre, c'est-à-dire la ligne où notre écran est censé poser sur le sol. Naturellement la distance entre ces deux lignes sera égale à la hauteur du spectateur, puisque les pieds de ce spectateur portent à terre comme le tableau, et que l'horizon est à la hauteur de ses yeux.

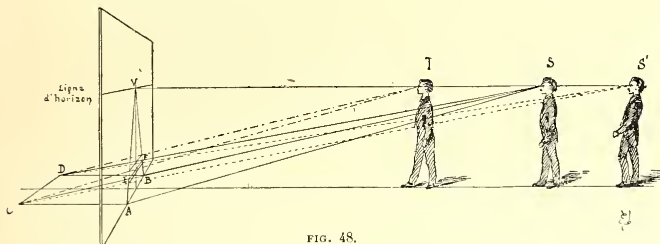


FIG. 48.

Sur cet horizon il y a un point précis en face duquel est situé le spectateur et qui est comme la projection de son œil, ce point se nommera par conséquent le point de vue. Traçons derrière l'écran un carré posé à terre. La ligne AB de ce carré touche la ligne de terre, les lignes AC et BD lui sont perpendiculaires et la ligne CD parallèle. Comment ce carré enverra-t-il ses rayons à l'œil du spectateurs ? De A et de B d'abord partiront deux lignes AS et BS allant à l'œil. Or, puisque le point de vue V est la projection de l'œil, il est clair que les lignes AS et BS auront pour projection les lignes AV et BV.

Les points CD enverront également des rayons à l'œil du spectateur. Mais pour y arriver ils auront à traverser l'écran et y détermineront sur les lignes AV et BV deux points E et F qui compléteront la représentation ABEF du carré ABCD placé derrière l'écran. On n'aura plus qu'à réunir ces points par une droite pour terminer le carré en perspective.

Il est facile de s'apercevoir que si le spectateur était plus éloigné du tableau, en S' par exemple, les lignes partant de C et de D devraient se coucher beaucoup plus pour arriver à son œil et rencontreraient par conséquent le tableau plus près de la ligne de terre. La profondeur du carré apparaîtrait moins grande. Inversement, si le spectateur se rapprochait en T, ces deux mêmes lignes monteraient pour aller à son œil, rencontreraient le tableau ou écran plus près de l'horizon et détermineraient une vue du carré plus profonde. La distance où l'on se placera du tableau influera donc sensiblement sur la forme apparente des objets qne nous y dessinerons.

---

# CHAPITRE VII

## LE POINT DE VUE

Dans le chapitre précédent nous avons vu la théorie de la perspective. Il s'agit maintenant de mettre cette théorie en pratique. En effet, dans les exemples que je viens de donner, quand je dis : « Je trace sur le tableau la ligne d'horizon, » cette ligne n'est pas horizontale du tout ; quand je dis : « Je trace derrière l'écran un carré, » ce carré a la forme d'un losange, parce que je suis obligé, dans ces exemples de mettre le tout en perspective déjà pour rendre l'exemple visible. Mais il faut que nous arrivions au résultat en traçant sur notre papier une ligne d'horizon rigoureusement horizontale, un carré absolument carré.

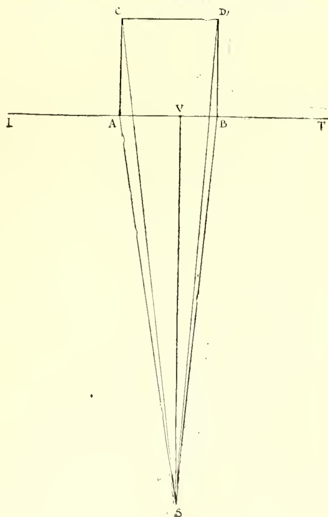


FIG. 49.

C'est le cas de faire un rabattement comme nous avons fait naguère pour les projections des corps à trois dimensions. Supposons-nous placés de façon à voir l'écran, le carré et le spectateur en plan : à peu près l'image que l'on a de la rue quand, d'un balcon, on regarde au pied de la maison.

La ligne horizontale L T représentera le tableau dont naturellement nous ne verrons pas la surface, la ligne d'horizon ne se verra pas non plus, elle ne fera qu'un avec la ligne de terre ; toutes ces lignes seront comprises dans la ligne unique L T.

Mais nous voyons la place du point de vue. C'est la perpendiculaire abaissée de S sur la ligne de terre qui nous le donnera en V. Nous pouvons déjà juger de

l'écartement à droite et à gauche du carré par rapport à la situation du spectateur.

Relevons le tableau de façon à l'avoir perpendiculairement placé devant nos yeux, et donnons à l'horizon la hauteur que nous devons ou que nous voulons lui donner.

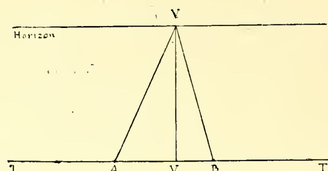



FIG 50.

Plaçons sur la ligne de terre les distances A V B telles que nous les avons obtenues dans le plan, et remontons le point V sur l'horizon au moyen d'une perpendiculaire à LT.

Nous savons que les côtés fuyants du carré seront obtenus en joignant A et B au point V. Il ne nous faut donc plus que la place de la ligne C D au-dessus de la ligne de terre pour compléter le carré en perspective ; car le côté coïncidant avec la ligne de terre, nous l'avons déjà, c'est la portion même de ligne de terre comprise entre les points A et B.

Mais, pour avoir cette ligne C D, il nous faut connaître l'emploi du point de distance.

Cette étude, d'une importance extrême, fera l'objet du chapitre suivant.

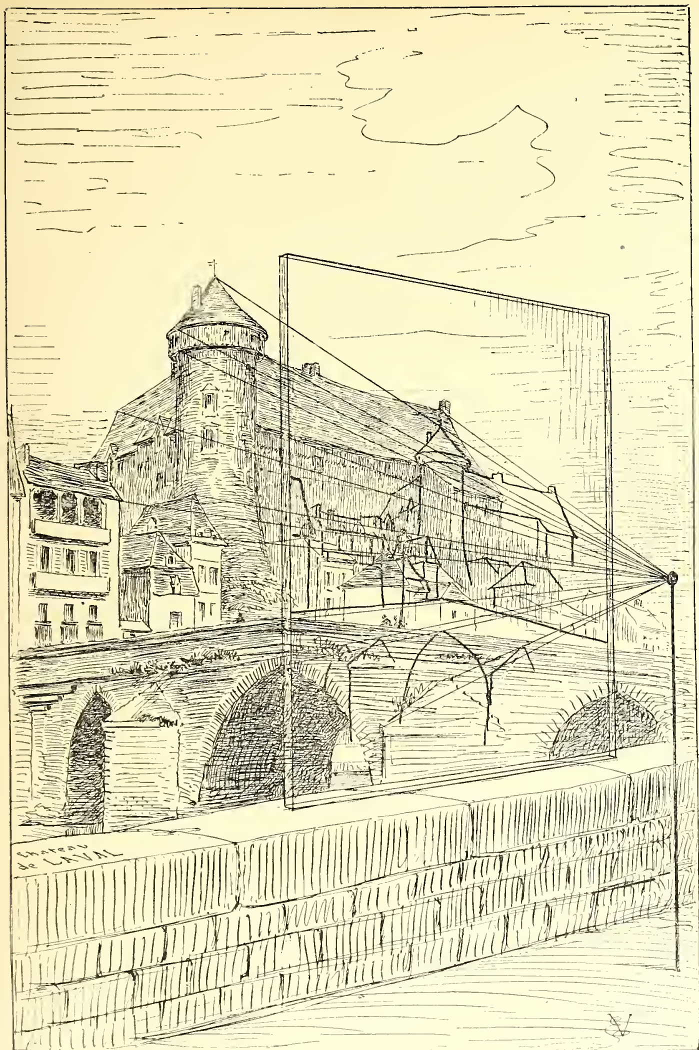



FIG. 51. — Théorie figurée de la glace.

# CHAPITRE VIII

## LE POINT DE DISTANCE

Nous avons vu dans le dessin théorique (fig. 48), que la hauteur de cette ligne C D, au-dessus de la ligne de terre, dépendait de la distance où le spectateur se trouvait du tableau; plus il s'en éloignait, plus la ligne allant de ces points à son

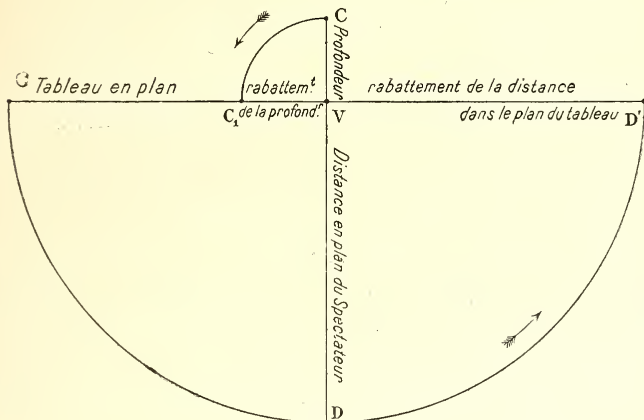



FIG. 52.

œil s'abaissait et plus les points C et D se trouvaient par conséquent rapprochés de la ligne de terre; inversement, plus le spectateur se rapprochait, plus ces lignes se redressaient et plus les points s'élevaient. Cette distance sur laquelle nous ne pouvons opérer puisqu'elle est en dehors du tableau, ramenons-la sur le tableau ainsi que la profondeur cherchée. Servons-nous du point V comme centre et avec un rayon VD, rabattons la distance dans le plan du tableau (fig. 52).

Rabattons-y également la profondeur avec un rayon CV, et alors nous opérerons sur notre tableau redressé à l'aide des points C'D', tout comme on opérerait directement au moyen des points CD.

On fera un rabattement sur le tableau de toutes les profondeurs que l'on aura à déterminer comme le montre la figure 53.

FIG. 53.

Retournons à notre tableau et plaçons la distance sur l'horizon au point D, à droite de V (fig. 54) ; mettons sur la ligne de terre, à gauche du point A, la lon-

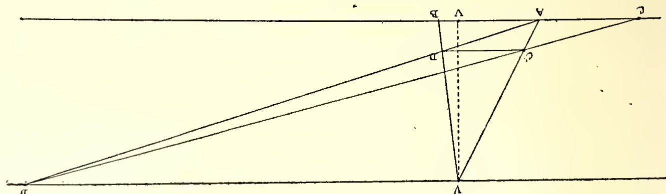


FIG. 54.

gueur du côté AC, qui est égale à AB, puisqu'il s'agit d'un carré ; joignons C à D et le point où cette ligne CD rencontre la ligne AV est le point perspectif cherché C'. Menant une parallèle à AB par ce point C', je termine la figure du carré ABCD en perspective.

# CHAPITRE IX

## MISE EN PERSPECTIVE D'UN POINT DONNÉ

Constatons la loi générale:

Pour mettre un point quelconque en perspective, il faut :

1° Projeter sur le tableau l'écartement à droite ou à gauche de ce point par rapport au spectateur ; c'est la projection au point de vue ;

2° Projeter sur ce même tableau la ~~hauteur~~ de ce point par rapport ~~à l'horizon~~ ; c'est la projection au point de distance. L'intersection de ces deux projections donne le point cherché. Exemple : soit donné le point A à mettre en perspective (fig. 55), la ligne de terre est représentée en plan T T, le point de vue en V. V S représente la distance où se trouve le spectateur par rapport au tableau. Projetons le point A sur le tableau en *a'* traçons la ligne de terre L T et la ligne d'horizon H H (fig 56), plaçons sur la ligne de terre la distance *a'* V qui représente l'écartement du point A par rapport au point de vue, puis relevons le point de vue sur l'horizon par la perpendiculaire V V'. La ligne V' *a'* est la projection du rayon allant du point A à l'œil du spectateur. Plaçons sur l'horizon la

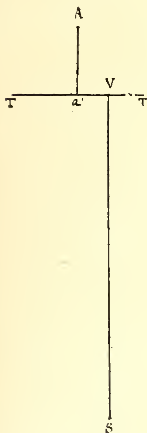


FIG. 55.

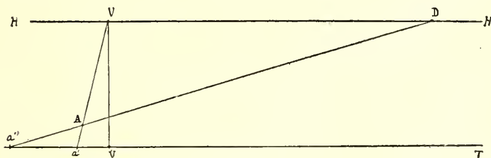


FIG. 56.

longueur V D égale à V S, D sera le point de distance; à la gauche de *a'* portons la longueur A *a'* qui représente l'éloignement où se trouve le point A en arrière du tableau. Soit *a''* le point ainsi obtenu. Joignons *a''* et D par une ligne droite. Cette ligne est la même que *a'* V', mais vue dans un plan perpen-

diculaire au premier, l'intersection de $a''$ D et de $a'$ V′ donnera par conséquent la place précise du point A en perspective.

La longueur $a''$ $a'$ étant égale à la profondeur $a'$ A, il s'ensuit que la ligne oblique $a''$ A est une diagonale de carré, autrement dit une ligne à 45°, vue en perspective, pour cette raison le point D est appelé indifféremment point de distance ou point de diagonale. C'est le point de concours de toutes les lignes formant avec la ligne de terre un angle à 45°.

Si l'on a bien compris ce qui précède, on sait toute la perpective. Il n'y a plus qu'à appliquer ce principe aux cas particuliers qui peuvent se présenter.

Voulons-nous connaître la place et la forme en perspective du carré *a b c e* (fig. 57), procédons pour chacun de ses points comme il vient d'être dit pour

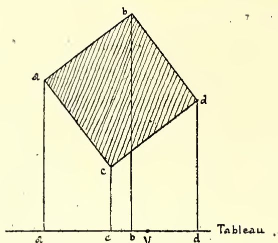



FIG. 57.

le point A, c'est-à-dire portons sur la ligne de terre les points *a c b* V *e* dans leur rapport d'écartement. Projetons V sur l'horizon (fig. 58) et menons à ce point

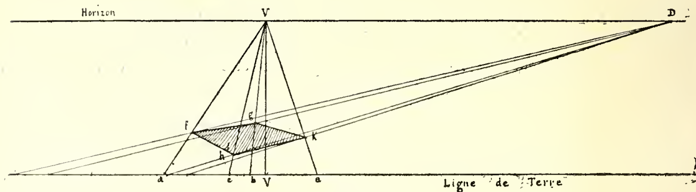



FIG. 58.

des lignes par les quatre points *a c b e;* à la gauche de chacun de ces points portons la profondeur respective prise sur le plan. Joignons les points ainsi obtenus au point de distance D, nous déterminerons ainsi les quatre points en perspective *f g h k;* joignons ces points par des lignes et nous aurons tracé le carré demandé en perspective.

Il arrive souvent que le point de distance, étant trop éloigné, ne peut tenir dans la feuille de papier. Dans ce cas on prendra la moitié ou le quart de la

distance et on opérera dessus en prenant également la moitié ou le quart des profondeurs du plan.

Ainsi soit le point A et le quart de distance D (fig. 60).

Je divise en quatre parties la profondeur *a* A (fig. 59) et je porte ce quart à la gauche du point *a'*. Joignant ensuite ce point au point 1/4 D, j'obtiens la place en




FIG. 59.

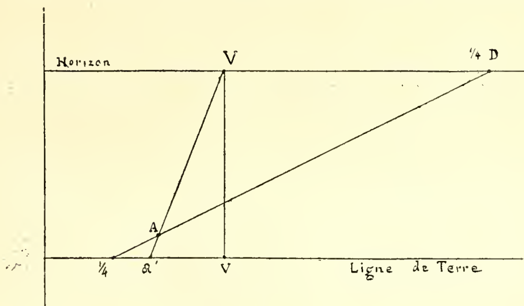



FIG. 60.

perspective du point A, exactement comme si j'avais opéré sur la distance entière et sur la profondeur entière. On comprendra facilement en effet que si l'on divise les côtés d'un carré en parties égales, les lignes menées entre ces divisions passeront par le centre obtenu au moyen des diagonales. Ainsi, dans le carré

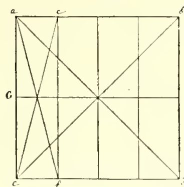



FIG. 61.

*a b c d* (fig. 61) on obtiendra le milieu par les diagonales *a d c b*, mais on pourra l'obtenir aussi en traçant les diagonales du rectangle *a e c f*, qui est le quart du carré, et en menant par le point G une parallèle au côté *a b*.

Avant de passer aux solides, retenons bien trois faits importants : 1° toute ligne parallèle à l'horizon reste horizontale, à quelque place qu'elle se trouve; 2° toute ligne perpendiculaire à l'horizon va au point de vue ; toute ligne faisant avec l'horizon un angle de 45° va au point de distance.

# CHAPITRE X

## L'ÉCHELLE DES HAUTEURS; SOLIDES EN PERSPECTIVE

Nous savons tracer un plan en perspective; il faut à présent construire les côtés d'un solide.

Élevons sur la ligne de terre une perpendiculaire (fig. 62), joignons les extrémités A B de cette perpendiculaire à un point E quelconque pris sur l'horizon. Toute ligne prise à la ligne de terre étant supposée en vraie grandeur et l'horizon étant la ligne extrême de la vue, où les objets ont par conséquent perdu toute grandeur, il est clair que les lignes AE et BE représentent la réduction progressive que subira la ligne A B à mesure qu'elle s'éloignera de la ligne de terre et

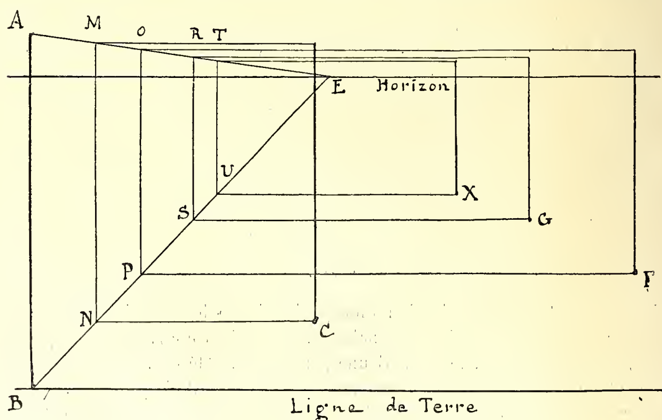



FIG. 62.

qu'elle se rapprochera de l'horizon. Il sufira donc pour obtenir une hauteur en perspective de connaître son éloignement à l'échelle AEB.

Si la ligne que l'on cherche est en C, sa hauteur sera égale à la hau-

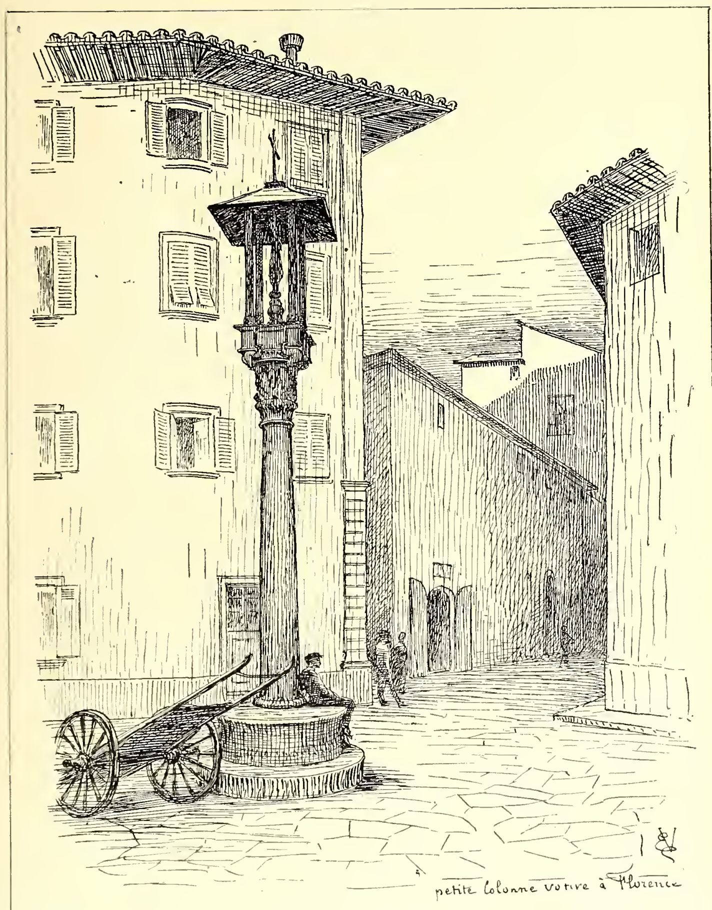



FIG. 63. — Perspective.

LES POINTS DE FUITE.

teur M N prise à cette distance sur l'échelle ; — en F, cette hauteur ne sera plus que O P ; — en G, elle sera égale à R S ; — en X sa hauteur sera U T. Élevons par les points C F G X des perpendiculaires ; — ramenons dessus, au moyen de parallèles à l'horizon, les hauteurs respectives obtenues sur l'échelle et nous aurons obtenu la ligne A B transportée aux différents points donnés.

Appliquons ce principe à un solide, le prisme pentagonale tronqué *a b c e f*

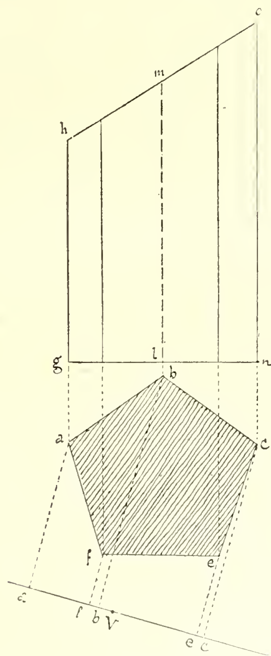



FIG. 64.

(fig. 64) dont les hauteurs sont : *gh*, *lm*, *no*. Projetons les angles du plan sur le tableau T T le point de vue étant donné en V, le quart de distance est en D (fig. 65).

Construisons l'échelle XYZ; sur la ligne XY, portons les hauteurs X*h*, X*n*, X*m*, X*t*, X*o* représentant les différentes hauteurs du prisme. Élevons des verticales par les points du plan en perspective, nous n'aurons plus, pour avoir la hauteur de ces verticales qu'à voir à quelle ligne de l'échelle chacune d'elle se rapporte et à quelle profondeur elle est située par rapport à cette échelle. Ainsi

le point *a* appartient à la hauteur *h*. Une horizontale par le point *a* va nous donner le point de l'échelle où nous devons prendre la hauteur de cette verticale, qui se déterminera ainsi en K ; par le même moyen, la verticale élevée sur *f* aura pour hauteur le point S, la verticale élevée sur le point *b*, s'élèvera jusqu'en U ; — celle que l'on élèvera en *c* ne devra pas dépasser Q, et celle qui partira de *e* s'arrêtera en J. Nous n'aurons plus qu'à joindre les points K S J Q U pour terminer la figure du prisme tronqué obliquement en perspective.

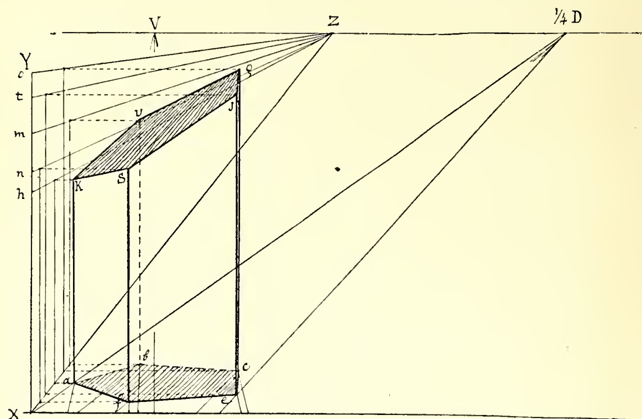



FIG. 65.

Problèmes à résoudre par l'élève en attendant la solution qui lui sera **donnée** dans de prochaines livraisons.

6° Retrouver la forme vraie d'un plan donné en perspective, étant donné l'horizon, le point de vue, le point de distance et la ligne de terre.

7° Retrouver la grandeur vraie d'une hauteur donnée à distance, étant donné l'horizon et a ligne de terre.

# CHAPITRE XI

## EMPLOI DES DIAGONALES

Pour diviser un carré ou un rectangle et en obtenir le milieu, vous savez qu'il suffit de mener les diagonales de ce rectangle ou de ce carré. Leur point de rencontre vous donne le milieu, et par ce point vous n'avez plus qu'à mener des parallèles aux côtés (fig. 66).

Cette propriété des diagonales se retrouve également quand on opère sur un

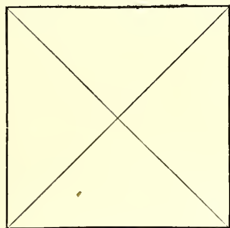


FIG. 66.

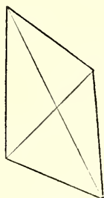


FIG. 67.

quadrilatère en perspective (fig. 67). Leur point de jonction vous donnera toujours le milieu ; milieu déplacé bien entendu, car des deux moitiés, celle qui est la plus

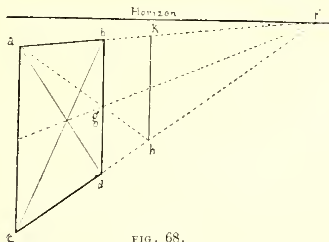



FIG. 68.

éloignée paraîtra un peu plus petite que celle qui est plus rapprochée, selon la loi absolument invariable de la perspective.

Aussi les diagonales sont-elles d'un grand secours pour résoudre nombre de problèmes de perspective.

Soit le carré donné en perspective *a b c d* (fig. 68). On demande d'en tracer un second à la suite. Je prends le milieu de la ligne *a c* et je mène par ce point une ligne au point de fuite ; je détermine ainsi le point *g*, qui est le milieu de la ligne *b d*, et qui sera par conséquent le centre du rectangle que formera le carré donné augmenté du carré demandé. Par conséquent, si je mène la figure *ag* et que je la prolonge, j'obtiendrai le point *h*, et en élevant la perpendiculaire *h k* je formerai le carré en perspective *b d h k* exactement égal à *a b c d*.

## DIVISION DES LIGNES DROITES

Soit donné la ligne *a b* que l'on demande de diviser en un nombre quelconque de parties, en sept parties par exemple. On mène une ligne verticale indéfinie par le point *a*. Sur cette verticale on porte sept fois une grandeur quelconque ; par le point extrême X on mène une ligne au point de fuite ainsi

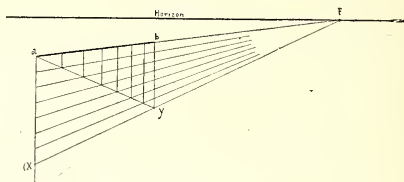



FIG. 69.

que par tous les points de divisions. On abaisse une verticale par *b* et l'on a ainsi le rectangle *a b* X *y* ; on mène une des diagonales de ce rectangle, et par tous les points où cette diagonale rencontre les lignes de division, on mène des verticales allant à la ligne *a b*. Ces verticales divisent la ligne *a b* en parties égales en perspective.

Nota. — Si au lieu de la diagonale *a y* on se servait de la diagonale X *b*, le résultat serait absolument le même, mais la diagonale *a y* a l'avantage de former avec les lignes de division des intersections franches et faciles à lire, tandis que la diagonale *x b* allant, dans une direction très rapprochée de celle des lignes de division formerait avec elles des intersections allongées, difficiles à bien déterminer et qui pourraient être des causes d'erreur. Il faut toujours s'arranger, dans les lignes de construction, pour avoir des intersections le plus rapprochées possible de l'angle droit.

S'il s'agit d'un plan rond à mettre en perspective, il suffira de l'inscrire dans un carré (fig. 70). On mettra ce carré en perspective avec ses diagonales, on

notera les quatre points où le cercle touche les côtés du carré et les quatre points où il coupe les diagonales, et une fois que l'on aura ces points en pers-

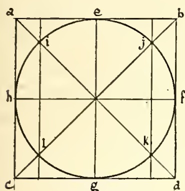



FIG. 70.

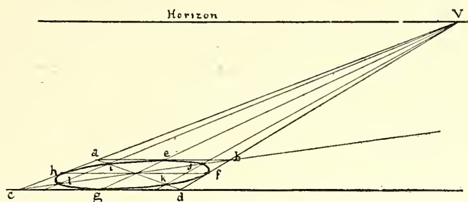



FIG. 71.

pective, on n'aura plus qu'à les réunir par une courbe continue; cette courbe, appelée ellipse, sera le cercle en perspective (fig. 71). Les lignes *ca*, *db*, *li*, *kg*, vont au point de vue, comme étant perpendiculaires à la ligne de terre. Les lignes *ab*, *hf*, *cd* sont parallèles à l'horizon.

Problèmes à résoudre par l'élève en attendant la solution qui sera donnée dans une prochaine livraison.

8° Trouver le milieu d'une ligne donnée en perspective.
9° Dans un rectangle donné en perspective, trouver le point symétrique d'un point donné.

Nota. — On appelle point symétrique d'un autre, un point qui est placé à gauche dans les mêmes conditions de hauteur et de distance que cet autre est à droite, ou réciproquement.

# CHAPITRE XII

## RÉSUMÉ

Résumons ce qui vient d'être dit sur la perspective.

Nous avons vu que pour connaître la place d'un point, il faut d'abord trouver sa place par terre, c'est-à-dire sa projection horizontale, ou son plan, puis, sur l'échelle verticale, chercher sa hauteur à distance. La combinaison de ces deux observations donne la place dans l'espace du point. La perspective d'un objet est donc le résultat de la mise en perspective de ces deux projections, projection horizontale et projection verticale. Pour nous en convaincre, voici une construction composée d'un socle en forme de parallélépipède, surmonté d'un fût cylindrique. Nous connaissons les deux projections de cette construction (fig. 72).

Chaque construction est enfermée dans un quadrillage régulier.

Tout le monde connaît l'opération qui consiste à mettre un dessin au carreau, soit pour le grandir ou le réduire, soit simplement pour le copier de même taille. On trace sur le dessin à copier des lignes horizontales et verticales équidistantes, on les répète de même taille ou à une taille proportionnelle sur son papier, et l'on n'a plus qu'à copier carreau par carreau les formes du modèle dans les carreaux correspondants de son papier. C'est l'opération que nous allons faire, mais nous allons mettre d'abord nos quadrillages en perspective, chose facile puisqu'ils sont de forme carrée et placés parallèlement à la ligne de terre. Nous déterminerons la hauteur où nous voulons placer l'horizon, la place du point de vue, du point de distance, et nous opérerons comme il est dit plus haut pour mettre un carré en perspective ; ici toutes les lignes fuyantes iront au point de vue dans le plan vertical comme dans le plan horizontal, et les autres resteront horizontales dans le plan horizontal, et verticales dans le plan vertical.

Nos quadrillages mis en perspective (fig. 73), il est évident que si nous dessinons dessus les projections de la construction, en ayant soin de les placer juste dans le même rapport avec les lignes du quadrillage, nous obtiendrons la perspective de chacune de ces projections ; maintenant, par tous les points de la projection horizontale en perspective, élevons des verticales indéfinies ; par tous les points de la projection verticale en perspective, menons des horizon-

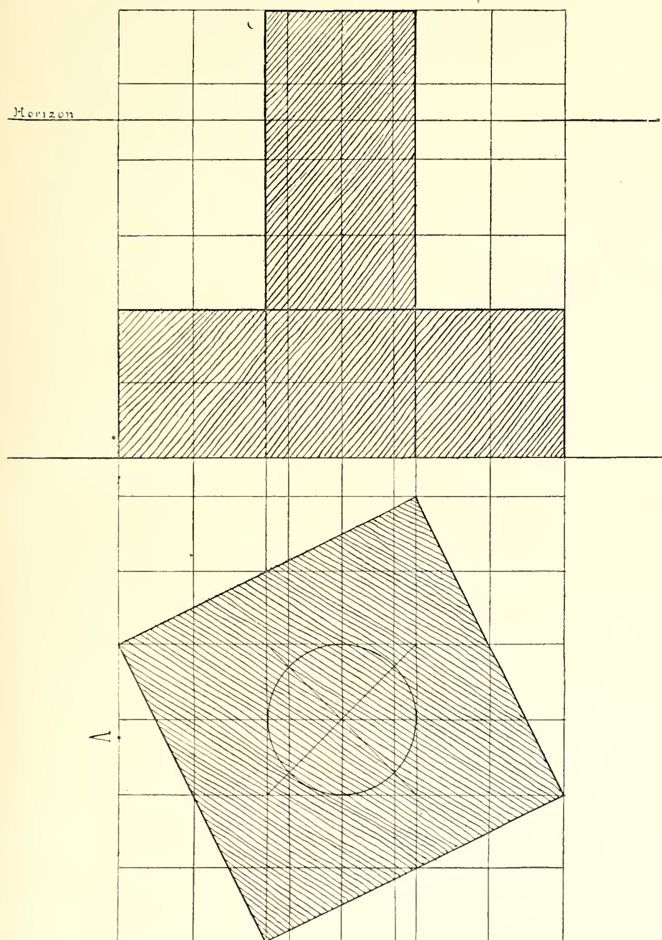



FIG. 72.
DÉMONSTRATION DE LA PERSPECTIVE

tales indéfinies. Ces horizontales couperont toutes les verticales ; notons avec soin l'endroit où la verticale élevée sur chaque point de la projection horizontale rencontre l'horizontale menée par le point correspondant de la projection

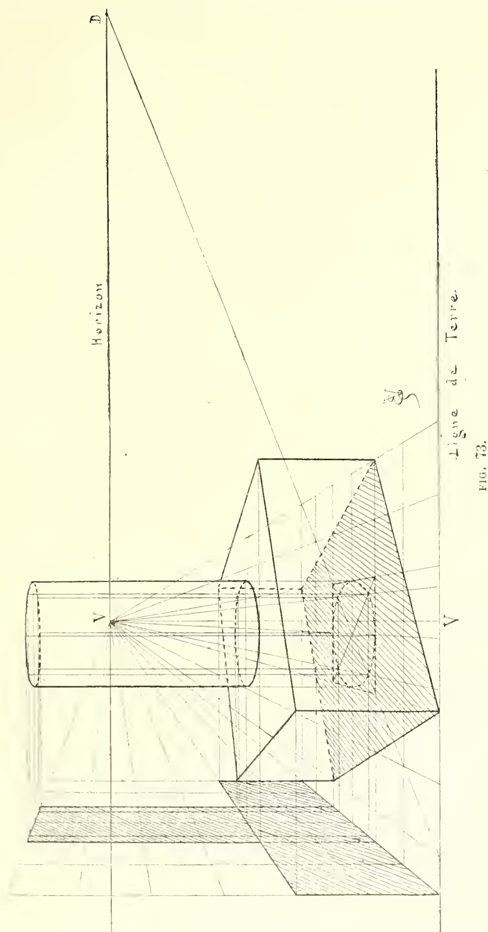


FIG. 73.

verticale ; nous arriverons ainsi à avoir une série d'intersections qui ne sera autre chose que la perspective de notre construction ; et nous n'aurons plus qu'à la dessiner en suivant exactement les places données par ces intersections.

# CHAPITRE XIII

## POINTS CÉLESTES ET POINTS TERRESTRES

La théorie exposée au chapitre précédent est au fond de toute opération de perspective.

En effet, toute espèce de forme peut se projeter en plan horizontal et en plan vertical, et, en mettant en perspective ce plan horizontal et ce plan vertical, on aura tout naturellement la perspective de l'objet lui-même.

Ainsi, que l'on veuille mettre en perspective un objet incliné, soit le parallélépipède *a b c d* appuyé sur le parallélépipède *e f g h*.

La projection horizontale de ce groupe aura la forme *i j q u k l x r*, dans la-

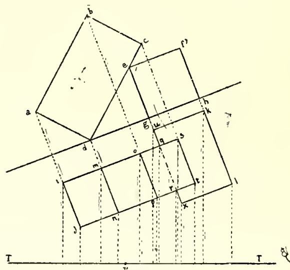


FIG. 74.

quelle les différentes lignes de la projection verticale formeront les divisions *a n*, *o p*, *g r*, *s t*. Projetons sur le tableau T tous les points de ce plan et mettons-le en perspective.

Lorsque le plan devient un peu compliqué comme dans cet exemple, on en fait le tracé en perspective au-dessous de la ligne de terre, comme il est montré dans la figure 75, afin de lui donner plus de développement et d'obtenir des intersections plus franches. Puis, de ce plan auxiliaire, on élève des lignes

verticales jusqu'au-dessus de la ligne de terre, et on les prolonge suffisamment pour tracer la figure demandée.

Notre plan ainsi mis en perspective, sur une ligne L H plaçons toutes les hauteurs de la projection verticale, et traçons l'échelle de perspective. Le point *e* donne la hauteur du parallélépipède *u k x l;* c'est sur la ligne partant de ce point que nous prendrons les hauteurs des lignes élevées sur les points *u x k l.* Les points *m* et *n* du plan en perspective donnent le point de contact du parallélépipède avec le sol, ils ne bougeront pas.

Le point *a* de l'échelle donne la hauteur de la base relevée du parallélépipède. Nous prendrons sur la ligne de l'échelle menée par le point *a* la hauteur des verticales élevées en *i* et en *j*. Le point *c* et le point *b* de l'échelle donnent les hauteurs de la base supérieure. Sur les lignes de l'échelle menées par ces deux

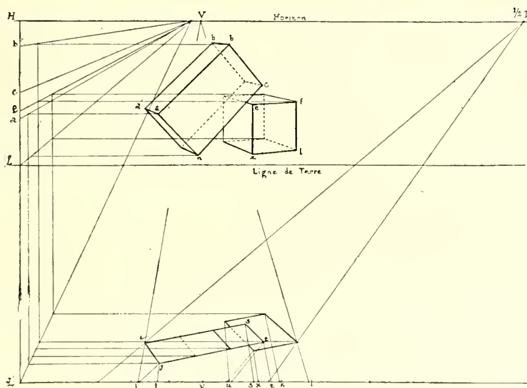



FIG. 73.

points nous prendrons les hauteurs des verticales élevées sur les points de la base *o p, s t.* Joignant enfin dans l'ordre conforme aux indications données par les projections verticale et horizontale les points ainsi obtenus, nous aurons la figure perspective du groupe cherché.

En prolongeant suffisamment les lignes *i s, u k* de la base, on obtiendrait leur point de rencontre sur l'horizon. En prolongeant de même les lignes *a b, a' b'* du parallélépipède incliné, on obtiendrait leur point de rencontre à une élévation plus ou moins grande au-dessus de l'horizon, selon le plus ou moins d'inclinaison du parallélépipède. Mais ce point serait toujours situé sur la perpendiculaire élevée par le point de rencontre sur l'horizon des lignes de la base *i s, j t.* — On nomme points célestes, les points de fuite situés au-dessus de l'horizon, et points terrestres, ceux qui sont situés en dessous.

Nota. — Tant qu'il ne sera pas absolument impossible d'obtenir un point de fuite, il sera bon de s'en servir. On obtiendra de meilleurs résultats, et plus rapidement, qu'en relevant tous ses points à l'échelle. Ainsi, lorsque l'on aura obtenu les points *a* et *a'*, on les réunira par une ligne que l'on prolongera jusqu'à l'horizon. Ce point serait situé un peu en dehors du papier, mais très près et pourrait très bien tenir sur la planchette. Une fois ce point déterminé, on n'aura plus qu'à chercher à l'aide de l'échelle les points *n*, *x*, *l*, *e*, *c*, *f*, *b*, et à mener par ces points des lignes au point de fuite de *a a'*.

Ce tracé des plans rampants servira dans le cas où l'on aura, par exemple, un

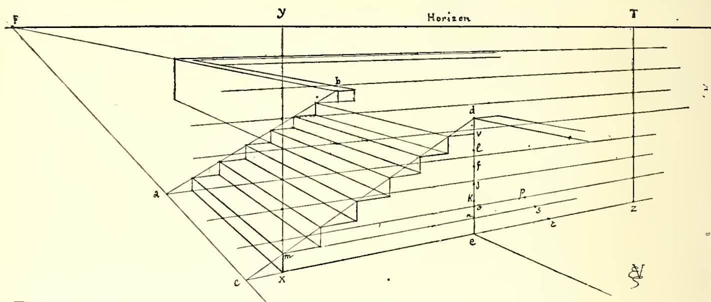



FIG. 76.

escalier à dessiner (fig. 76). On cherchera d'abord la pente de l'escalier ***a b c d*** sans tenir compte de la division des marches, ensuite on divisera la hauteur ***e d*** en un nombre de parties suffisant pour construire l'emmarchement, puis on établira les marches sur le rampant en perspective.

# CHAPITRE XIV

## CONSTRUCTION ET EMPLOI DES RÉGULATEURS

On appelle « régulateurs » des lignes auxiliaires que l'on trace pour suppléer à un point de fuite inaccessible.

Pour cet escalier, par exemple (fig. 76), on a le point de fuite F pour le côté gauche, mais pour les lignes fuyant vers le côté droit, on ne pourrait l'obtenir qu'à une très grande distance, et, l'aurait-on obtenu, que sa grande obliquité par rapport à l'horizon le rendrait peu juste et d'un emploi incommode.

Voici comment on s'y prendra pour remédier à cet inconvénient : la direction de la ligne *c e* déterminée, on prend sur cette ligne deux points suffisamment éloignés l'un de l'autre *x z*. On élève des verticales par ces points jusqu'à l'horizon. On divise les verticales *x y* et *z* T respectivement en un même nombre de parties égales, et l'on réunit les points de division par des lignes qui, évidemment de cette façon, courent vers le point de fuite inaccessible. Ces lignes se nomment des régulateurs ; c'est en effet sur elles que l'on *règle* la direction des lignes dont on ne peut avoir le point de fuite. Pour tracer, par exemple, la ligne de la première marche par le point de division *n* sur la ligne *e d*, on prendra sur une bande de papier le rapport des points *e n o*, puis en se portant plus loin dans le sens de la fuite, et mettant la bande de papier obliquement, on placera le point *o* et le point *e* de cette bande de papier en *p* sur le prolongement de la ligne *o* et en *r* sur le prolongement de la ligne *e*, et on notera la place occupée alors en *s* par le point *n*. En réunissant *n s* on aura la direction cherchée, et en prolongeant cette ligne jusqu'en *m* on aura le premier point de division sur la ligne *c d*. On opérera de même pour les autres marches dont les divisions se trouvent sur la ligne *e d* en *n k j f l v*.

Les régulateurs sont d'un emploi très fréquent et simplifient considérablement les opérations de la perspective. Il est bien entendu qu'il ne faut pas employer ce moyen pour apprendre la perspective. Mais lorsqu'on la sait et qu'il s'agit de l'appliquer, il serait puéril de se priver de cette ressource.

Nous verrons plus tard, quand nous parlerons de la composition, qu'il ne faut pas se laisser entraîner à des changements de détail qui souvent feraient tout

bouleverser. — Il faut néanmoins rectifier les lignes d'architecture et les faire concourir à l'aspect perspectif général de la composition. — Dans ce cas, on construit, comme il vient d'être expliqué, un régulateur sur les lignes de fuite les plus importantes et sur l'horizon, et ce régulateur sert à rectifier les lignes secondaires, sans rien changer à la disposition générale, comme on serait exposé à le faire si l'on voulait s'acharner à faire le plan horizontal de sa composition et à en relever tous les points mathématiquement.




FIG. 77. — Perspective.
LE POINT DE VUE

# CHAPITRE XV

## RÉFLEXION DANS L'EAU

La réflexion dans l'eau d'un objet est la reproduction à l'envers de cet objet. Les lignes vont aux mêmes points de fuite, les grandeurs sont les mêmes, c'est donc une nouvelle opération, mais la tête en bas, qu'il faut faire sur les mêmes

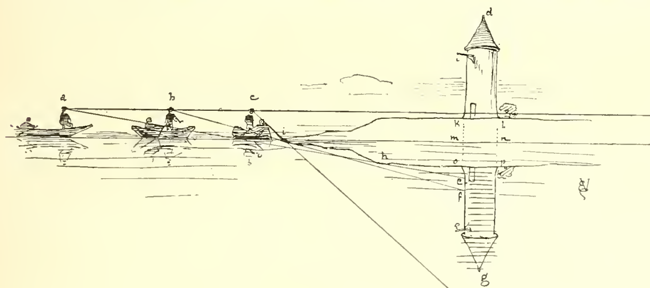



FIG. 78.

données. Les hauteurs seront les mêmes aussi, mais mesurées depuis le niveau de l'eau.

Ainsi la tour *d k l* (fig. 78) se reflétera dans l'eau à une profondeur égale à elle-même, plus la hauteur du terrain au-dessus du niveau *m n* de l'eau, et répétée au-dessous de ce niveau.

Il résultera de là que le spectateur placé en *a* verra la réflexion depuis le sommet réfléchi *g* de la tour jusqu'au point *e*, c'est-à-dire presque dans son entier. Si le spectateur vient en *b*, il ne verra plus la réflexion de la tour que de *g* en *f*, il ne verra même plus le point *h* du terrain, le point *i* de la berge lui cachera tout cela. Arrivé en *c*, il ne verra plus rien de la réflexion.

Voici comment on opérera pour obtenir la réflexion de la construction (fig. 79). On déterminera la forme de la berge par la ligne *a b* allant du coin du mur au bord de l'eau ; de *b* on enverra une ligne au point de fuite F, on aura

ainsi le niveau de l'eau sur cette ligne *b* F'. On abaissera le coin *c a* du mur jusqu'au point *d*, on mènera de ce point *d* une ligne au point de fuite F, et sur cette ligne, en abaissant le coin *e* du mur, on obtiendra le point *g*. La ligne *g d* représente la trace de la construction au niveau de la surface reflétante ; on portera la hauteur *d c* en *i*, la hauteur *g h* en *j*, et, pour la tour, la hauteur *v l* en *s*. On cherchera le milieu *m* de la base du toit que l'on portera en *p*, en prenant *v* comme

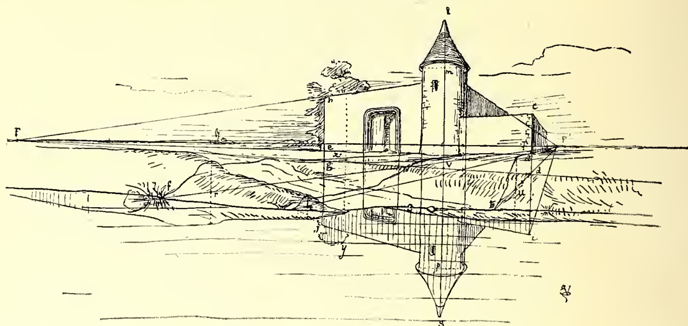


FIG 79.

centre. Autour de ce point *p*, qui est par conséquent le centre réfléchi de la base du toit, on projettera les huit points qui ont servi à construire le cercle et on aura ainsi le cercle réfléchi. Pour l'arbre, dont le tronc est caché derrière le mur, on déterminera le point où on suppose qu'il est planté, on en fera la projection au niveau de l'eau en *x* et on obtiendra ainsi le sommet *y* de la réflexion de l'arbre. On obtiendra de même la réflexion des principales saillies du terrain en menant des verticales par ces points culminants et en déterminant leurs projections *r*, *t*, *u*, sur les lignes du niveau de l'eau. Ces points, pris comme centres, serviront à trouver les points réfléchis.

# CHAPITRE XVI

## LES OMBRES

Pendant les chaudes journées de l'été, où, pour éviter l'ardeur du soleil, on ferme volets et persiennes, votre plaisir d'enfant était, si vous vous le rappelez, de voir passer la lumière à travers les fentes d'un contrevent et de souffler pour agiter tout ce monde minuscule qui tourbillonne dans un rayon de soleil. Regardez aujourd'hui cet objet de votre joie de naguère, mais pour lui demander un enseignement. Ouvrez le volet un peu plus s'il le faut et considérez la

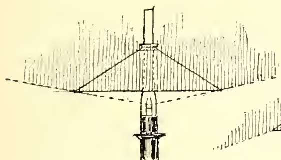


FIG. 80.

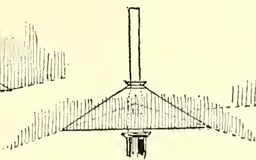


FIG. 81.

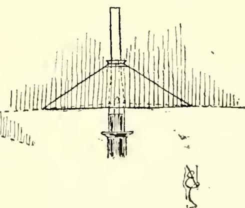


FIG. 82.

nappe de lumière qui pénètre dans la chambre et va former une raie brillante sur le parquet ou sur le mur d'en face, selon l'heure où vous ferez votre observation. Vous constaterez que les lignes de cette nappe de lumière sont rigoureusement parallèles entre elles. Placez dans cette nappe un objet quelconque, il déterminera une traînée d'ombre dont les lignes parallèles iront dessiner sa silhouette dans la plaque lumineuse formée sur le parquet ou sur le mur.

Le soir à la lampe, répétez votre expérience. Soufflez un peu de fumée sous l'abat-jour (je suppose que vous fumez ou que quelqu'un fume près de vous). Cette fumée s'éclairera dans toute la partie placée dans le champ de la lumière et restera dans l'ombre pour le reste. Vous verrez alors cette ombre former tout autour de l'abat-jour une nappe circulaire dont les lignes obliques et divergentes iront rencontrer sur la table placée sous la lampe le cercle lumineux formé par l'abat-jour. Si vous baissez l'abat-jour (fig. 81), le cercle se rétrécira et les lignes se

rapprocheront de la verticale. Si au contraire vous remontez l'abat-jour, le cercle grandira, sortira de la table, et les lignes d'ombre formées dans la fumée deviendront de plus en plus obliques. Elles seront horizontales (fig. 82) au moment où l'abat-jour sera amené juste au niveau de la flamme de la lampe, et remonteront vers le plafond si l'abat-jour est amené au-dessus du niveau de la flamme.

Voilà votre première leçon de tracé des ombres. Les rayons lumineux (fig. 80) se propagent en ligne droite. En menant une ligne droite du foyer de lumière à un objet quelconque et en prolongeant cette ligne jusqu'à une surface, on trouve sur cette surface l'ombre de l'objet.

Les rayons de soleil sont parallèles entre eux, la distance énorme et la grosseur du foyer de lumière expliquent ce phénomène. Il en résulte qu'un objet aura toujours son ombre de la même longueur, à la même heure et sous une même latitude. Il n'en est pas de même avec l'éclairage d'une lampe. Les rayons lumineux partent de la flamme dans toutes les directions, et sont de plus en plus divergents à mesure qu'ils s'éloignent du foyer, de telle sorte que la forme de l'ombre portée par un objet éclairé à la lampe, varie selon la place occupée par cet objet. On peut observer son ombre à soi-même, le soir dans la rue, et voir comme cette ombre grandit et se raccourcit successivement à mesure que l'on passe sous les becs de gaz.

On dit quelquefois aux enfants, pour les faire jouer et pour donner un but à leur course : « Cours après ton ombre, et tâche de marcher sur ta tête. » Ce problème, insoluble au soleil, est des plus simples avec un réverbère : l'enfant n'a qu'à venir se placer au-dessous. Avec le soleil, il devrait courir jusqu'à l'équateur et attendre qu'il fût midi ; ce serait peu pratique.

Ces observations préliminaires vont nous aider à comprendre les conditions à remplir pour déterminer les ombres d'un ou plusieurs objets situés dans un tableau.

D'abord il faut connaître la forme et la place de ces objets, les différentes surfaces sur lesquelles leurs ombres se projettent, puis la direction des rayons lumineux. Ces directions, qui sont à l'infini, peuvent se mesurer dans trois cas :

1° Lorsque les rayons sont parallèles au plan du tableau ;

2° Lorsque le soleil est placé devant l'observateur ;

3° Lorsque le soleil est placé derrière l'observateur.

Dans chacun de ces cas, on étudie la direction des rayons :

1° Sur des surfaces de front et à angles droits ;

2° Sur des surfaces obliques avec des objets posés d'aplomb ;

3° Sur des surfaces obliques avec des objets posés obliquement

4° Sur des surfaces inclinées.

---

# CHAPITRE XVII

## RAYONS PARALLÈLES AU TABLEAU

### SURFACES DE FRONT ET A ANGLES DROITS

Pour éclairer l'intérieur de cette petite cour (fig. 83), autrement dit pour en donner l'effet, on détermine la direction du rayon A B, puis par les points *g c e* du sommet du mur, on mène des parallèles à la flèche A B ; par le point *k*, où

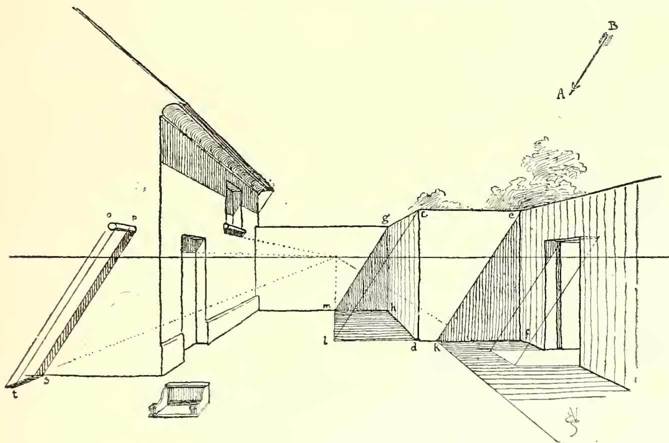



FIG. 83.

le rayon partant de *e* rencontre le pied du mur, on mènera une ligne au point de fuite. On prolongera la ligne *d f* jusqu'à la rencontre du rayon partant de *c*, et par le point *l* on mènera une ligne au point de fuite. Le rectangle *g c l m* représente la nappe de lumière passant sur la crête du mur et déterminant le prisme d'ombre *m g h d c l*.

On aura de même les ombres sur la maison. Par les saillies du toit on

mènera des rayons jusqu'à la rencontre du mur, puis une ligne au point de fuite donnera la trace de l'ombre de cette saillie du toit sur le mur. De même encore pour l'ombre qui se produit dans l'intérieur de la fenêtre et de la porte.

Pour le bâton *o p* planté dans le mur de la maison, on mènera un rayon par

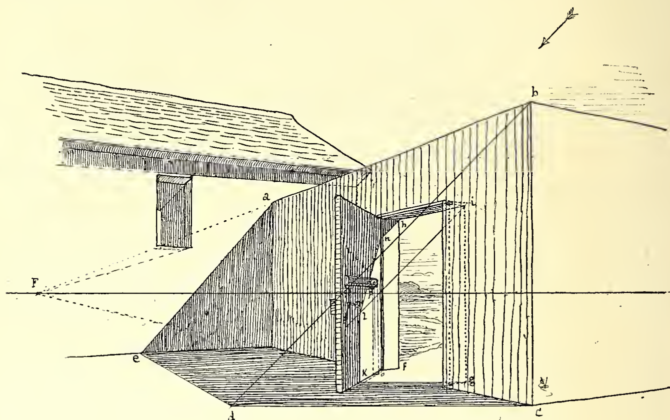



FIG. 84.

le point *p* jusqu'à la rencontre du sol. Par le point *s* on tracera une ligne au point de fuite, et avec le rayon venant de *o* on déterminera le point *t* sur cette ligne. Nous ne détaillerons pas le tracé d'ombre de la boîte à laver placée à gauche du dessin, non plus que le tracé du rayon de lumière passant par la porte placée à droite, pour laisser à l'élève le plaisir de les trouver lui-même. Ce lui sera un excellent exercice.

Pour la boîte à laver, il fera bien d'en faire un dessin à plus grande échelle, la taille forcément restreinte de notre gravure rendrait l'opération trop délicate et sujette à erreurs.

---

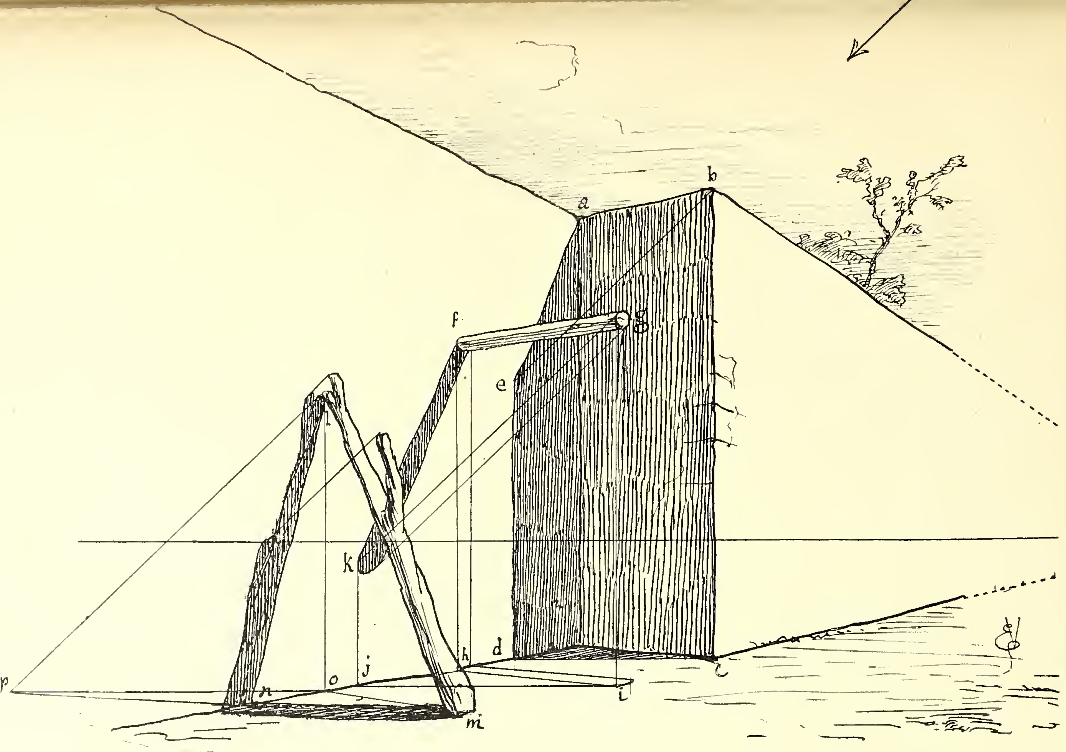



Fig. 85. — Tracé des ombres; rayons parralèles sur des plans obliques.

## SURFACES OBLIQUES

Par la base *c* du mur (fig. 84) on mène une parallèle à l'horizon, par la crête *b* du mur on trace un rayon; par le point *d* donné par ce rayon on mène une ligne au point de fuite F du mur. Au point *e* où cette ligne rencontre le retour du mur, on trace la ligne *e a* qui donne l'ombre de la crête *a b* sur le mur d'équerre. Pour la lumière qui passe à travers la porte, on trace le côté caché *g i*, car c'est

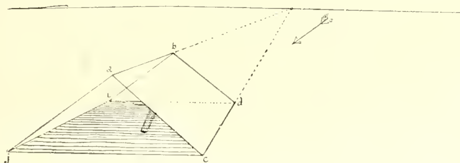



FIG. 86.

lui qui reçoit la lumière et qui, par conséquent, porte ombre. Par le point *g* on mène une parallèle à l'horizon, et un rayon par le point *i* ; au point *k* on élève une verticale sur le battant de la porte, et c'est sur cette verticale que le rayon mené de *i* donne l'angle *l* de l'ombre formée par la baie; on mène le rayon partant du point *h*, et on obtient le point *n*. On réunit le point *n* au point *l* pour

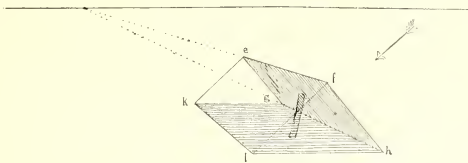



FIG. 87.

avoir l'ombre portée du linteau sur le battant de la porte. Pour l'ombre portée de la traverse qui se trouve sur la porte, on projette par terre la trace de cette traverse; par le point *o* on mène une horizontale jusqu'au bas de la porte, de là on élève une verticale, et sur cette verticale on détermine le point *p* par un rayon mené de l'angle *s* de la traverse; par le point *p* on mène une ligne au point de fuite du battant.

Pour avoir l'ombre portée par ce coin de mur (fig. 85), on mènera une horizontale par le point *c*, et du point où cette horizontale rencontre la base du mur, on élèvera une verticale, puis sur cette verticale on déterminera l'ombre de l'angle *b* par un rayon mené de ce point, on tracera *e a* qui est l'ombre de la crête *a b*.

Pour le pieu *f g* planté dans le mur, on déterminera sa trace par terre au moyen

des verticales *f h g i* et de la ligne *h i* allant au point de fuite de *f g*, et on opérera comme pour le coin de mur précédemment expliqué.

Pour la souche appuyée obliquement au mur, on déterminera son plan par la verticale *l o* et la ligne au point de fuite *o m*. Par le point *o* on tracera une horizontale, et un rayon par le point *l*. Au point *p*, où le rayon rencontre l'horizontale, on mènera la ligne *p m* qui est l'ombre par terre du bout de bois *l m*. Puis au point *n*, où cette ombre rencontre la base du mur, on tracera la ligne *n l* qui est la partie de l'ombre redressée sur le mur.

## PLANS INCLINÉS

Mener des horizontales par les points *d c* (fig. 86), par les points *g h* (fig. 87) et des rayons par les angles supérieurs *a b* et *e f*. On obtient ainsi les points *i j* et *k l* qui donnent les ombres portées par chacun de ces plans inclinés.

Pour le plan incliné appuyé sur un parallélépipède (fig. 88), on procédera de

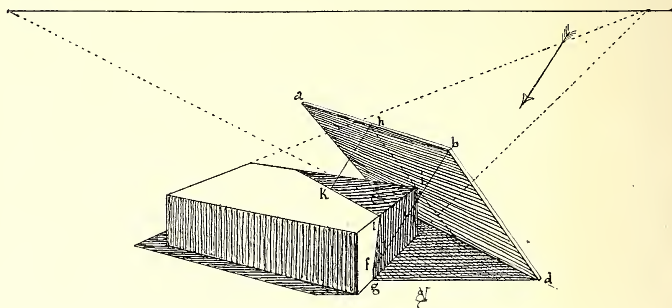



FIG. 88.

même. Seulement, au point *g*, où l'horizontale menée de *d* rencontre la base du parallélépipède, il faudra élever une verticale jusqu'à la rencontre du rayon mené au point *b*; on aura ainsi le point *f* qui est l'ombre portée par l'angle *b*.

Ensuite, du point *i* où le plan touche le parallélépipède, on mènera une parallèle à *b d*; on tracera une horizontale par *i* et un rayon par *h*, puis par le point *k* on mènera une ligne au point de fuite du plan *a b c d*. Enfin, on joindra le point *l* où cette ligne rencontre l'arête supérieure du parallélépipède au point *f*, qui marque l'ombre de l'angle *b* du plan sur la face du solide.

L'élève trouvera tout seul le moyen de déterminer l'ombre du parallélépipède sur le sol.

OMBRE PORTÉE PAR UN OBJET VERTICAL SUR UN PLAN INCLINÉ

On déterminera le point céleste *c* du plan incliné (fig. 89), et de ce point on mènera des lignes par les points où l'objet vertical touche le plan incliné. Aux points *d*, *e*, où ces lignes touchent la base *a b* du plan incliné, on mène des lignes au point de fuite sur l'horizon, et l'on abaisse sur ces lignes les verticales *v t s r*, *etc...* De cette façon on a ramené l'objet sur un plan horizontal. Par le point *t* on trace une horizontale que l'on prolonge jusqu'en *m* sur la ligne *a b*. On relève alors la

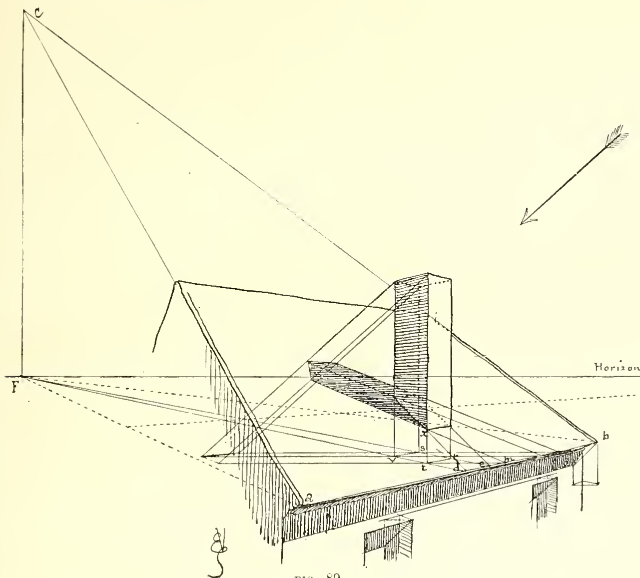



FIG. 89.

trace d'ombre sur un plan incliné en menant une droite de *m* en *x* et en la prolongeant suffisamment. On opérera de même pour les différents points de l'objet, et c'est sur ces lignes inclinées que viendront aboutir les rayons partis des points correspondants du sommet.

L'élève trouvera tout seul l'ombre du rebord du toit et celle qui se trouve dans les fenêtres.

Problème à résoudre par l'élève en attendant la solution qui sera donnée dans une prochaine livraison.

**10**. Déterminer l'ombre portée par un objet ne tenant au sol par aucun point, par exemple un bâton en train de tomber.

# CHAPITRE XVIII

## OMBRES VENANT DU FOND

### FOYER LUMINEUX PLACÉ DEVANT LE SPECTATEUR

Il est clair que dans ce cas les rayons ne paraîtront plus parallèles, ils obéiront aux lois de la perspective ainsi que les ombres des objets et les objets eux-mêmes.

Dans ce cas il faut avoir la place du soleil, soit *s* (fig. 90). On projette ce point sur l'horizon P. De ce point P on mène des lignes par les différents angles qui

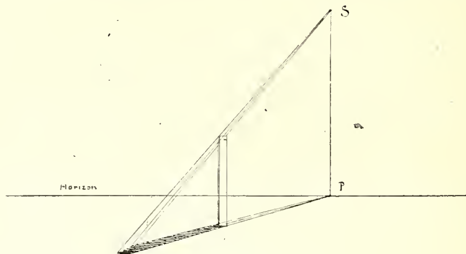



FIG. 90.

forment la base de l'objet dont on veut dessiner l'ombre, puis du point *s* on mène des rayons par les points correspondants du sommet de l'objet, et la rencontre de ces rayons avec les lignes menées du point P détermine la forme de l'ombre portée.

Pour obtenir les ombres de ce coin de mur percé d'une porte (fig. 91), on s'y prendra ainsi : après avoir déterminé la place du soleil et sa projection sur l'horizon, on mènera, de cette projection, des lignes a la base *a* de la partie cachée de la porte, et à sa base *d*. Du point *b* de la partie cachée, qui est celle qui reçoit le soleil et qui par conséquent porte ombre, on tracera un rayon jusqu'à la rencontre en *h* de la ligne P *a*. Du point F de fuite de l'épaisseur de la porte et du

retour du mur on élèvera une verticale jusqu'au niveau du point S que l'on amènera sur cette verticale, et c'est de ce point S' que l'on tracera par le point *c* la portion d'ombre portée sur l'épaisseur de la porte, puis du point K où cette ombre rencontre le côté *fd* de la porte, on mènera un rayon, partant du point S, qui viendra déterminer le point d'ombre portée sur la ligne partant de *d*. Mais la ligne partant du point *d* rencontre en *m* la base du mur d'angle. De ce point *m* on élèvera une verticale, et c'est sur cette verticale que la ligne, venant du point K,

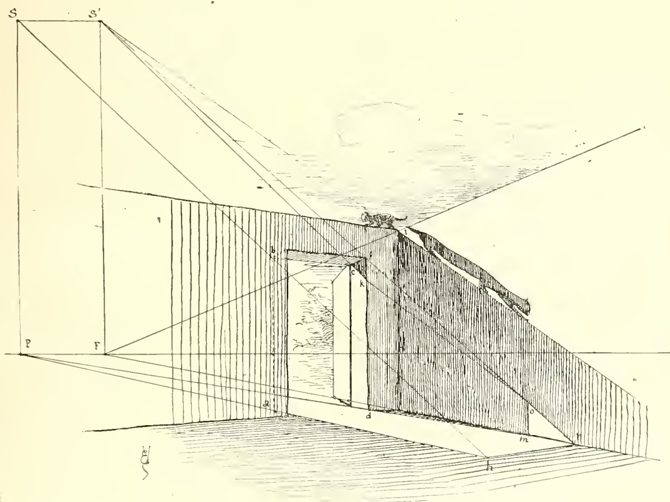



FIG. 91.

déterminera en *o* l'ombre du coin de la porte. Puis de *o* on tracera une ligne du point S' pour mettre l'ombre dans le plan du mur; enfin une ligne du point *h* au point *r* où la ligne S' *o* rencontre la base du mur donnera l'ombre formée par terre par le linteau de la porte et brisée par le mur qu'elle rencontre en *r*. Par le point L on tracera de même une ligne du point S' pour avoir l'ombre portée par le mur de face. Pour le chat qui passe sur ce mur et dont l'ombre se projette sur l'autre, on déterminera quelques-uns des points de son contour, les pattes, le bout du museau, le bout de la queue, etc., dans leur rapport avec les aplombs du mur et de son ombre portée, et on réunira ces points à la main.

A remarquer la longueur énorme de l'ombre du chat, causée par le peu de distance qui sépare le point P du point F, ce qui donne aux rayons solaires une grande obliquité par rapport à la surface du mur éclairé.

### OMBRE SUR UN PLAN INCLINÉ

Voici une petite baraque avec une cheminé plantée sur son toit (fig.92).

Le soleil est en S, sa projection en P sur l'horizon. C'est par ces deux points que nous aurons l'ombre portée par terre de la maison; pour la ligne d'ombre sur le mur *d f*, nous amènerons le point de fuite F de ce mur au niveau du soleil en S'. C'est de ce point S' également que nous tracerons sur le mur de la baraque, l'ombre *g h* de la petite barrière qui se trouve en avant et dont l'ombre par terre *i j* sera obtenue à l'aide des points P et S. Pour

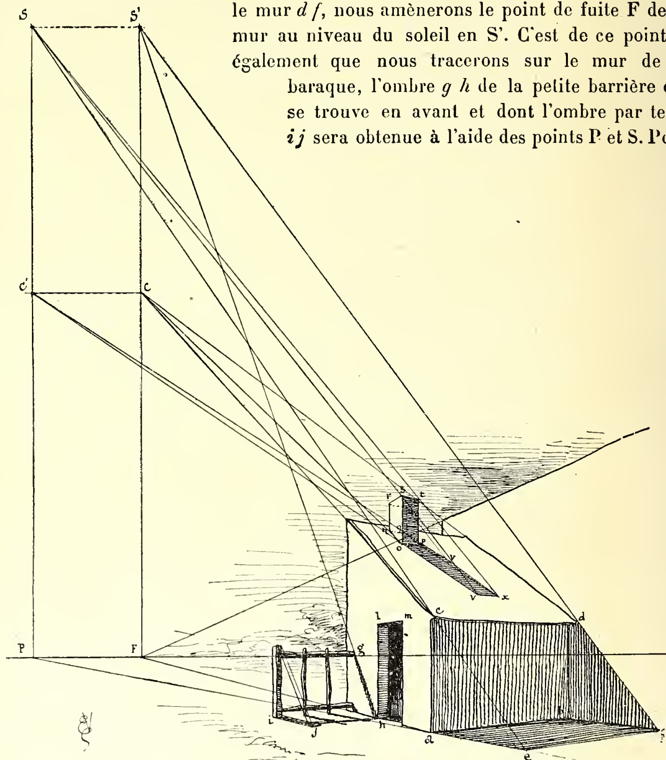



FIG. 92.

l'ombre de la cheminée, on amènera le point céleste *c* des bords inclinés du toit dans l'axe du soleil en *c'*; de ce point *c'* on tracera des lignes par les point *n o p q* de la base de la cheminée et on déterminera la longueur de ces lignes par des rayons menés de S aux points *r s t u* du sommet de la cheminée; l'ombre de la cheminée sur le toit sera en *o v x y q*.

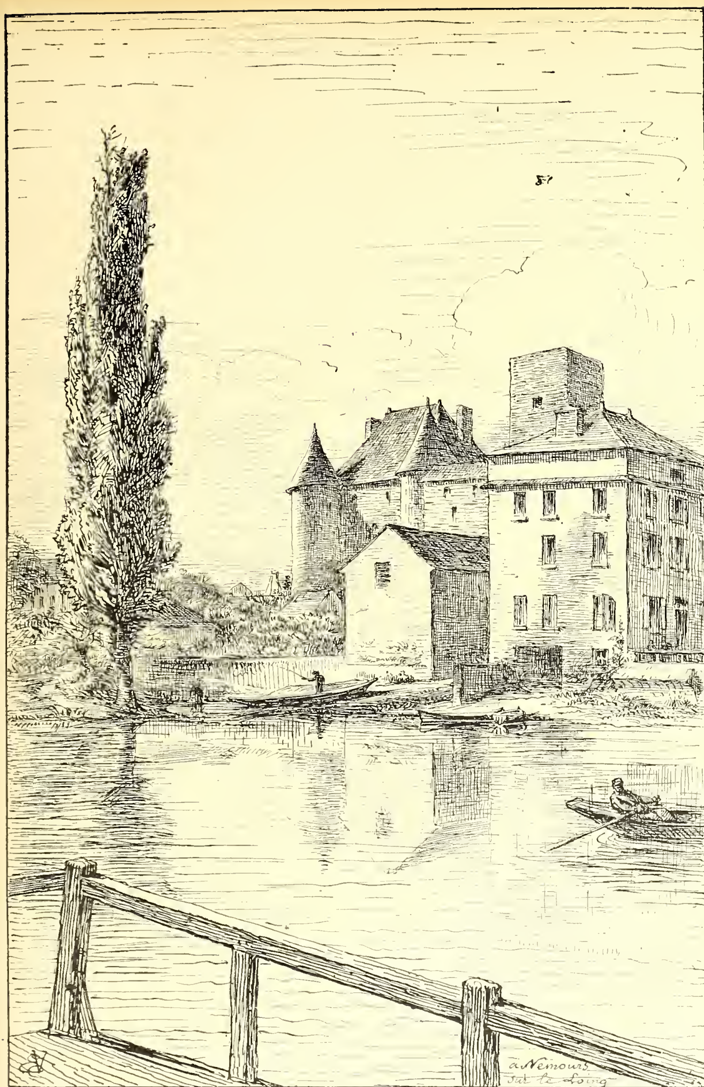



FIG. 93. — Réflexions dans l'eau et tracé des ombres.

## OMBRE D'UN CORPS ROND

On mènera d'abord du point P deux lignes tangentes aux point *f* et *g* du puits sur le sol (fig. 94), de *f* et de *g* on élèvera des verticales qui détermineront sur le bord supérieur du puits les points *a* et *e*. Entre ces points, on prendra à volonté les points *b c d r* ou un plus grand nombre que l'on projettera sur la base pour obtenir les points *h i j s*; par tous les points de la base *f i s g* on mènera des lignes au point P, et par tous les points correspondants *a b c d e* on tracera des rayons du point S. Par la rencontre des lignes du point P avec les rayons du point S on obtiendra les points *k l m n p o*, par lesquels il suffira de tracer une courbe pour obtenir l'ombre du puits par terre. La ligne *c g* sera la limite de l'ombre propre du puits. Même opération pour déterminer

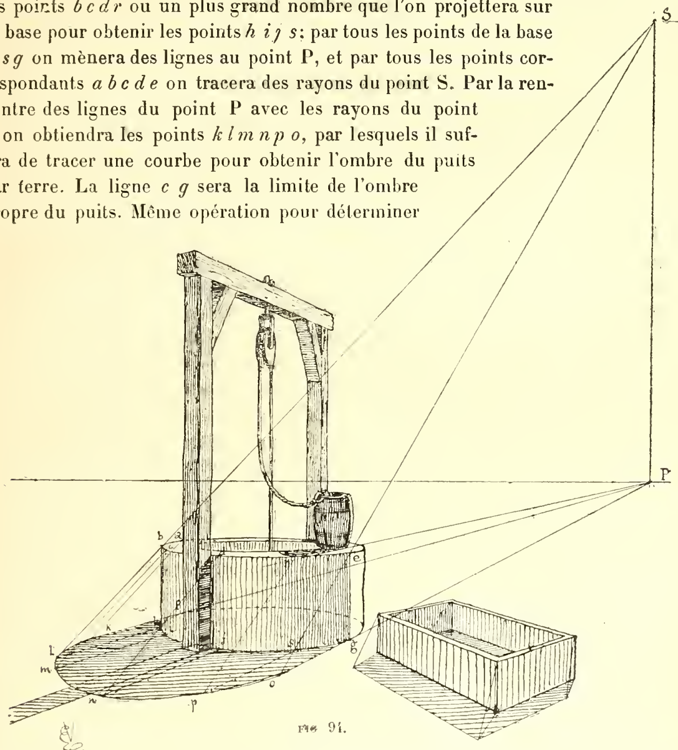



Fig. 94.

l'ombre du seau sur la margelle du puits. Les supports de la traverse se projeteront l'un sur l'autre ainsi que la poulie et les cordes, leur point de fuite coïncidant avec le point P à très peu de chose près.

Problème à résoudre par l'élève en attendant la solution qui sera donnée dans une prochaine livraison.

**11**. Etant donné le soleil, la projection sur le sol d'un objet linéaire et la direction de son ombre portée, déterminer la position dans l'espace de cet objet.

# CHAPITRE XIX

## OMBRES FUYANTES

### FOYER DE LUMIÈRE PLACÉ DERRIÈRE LE SPECTATEUR

Dans cette situation, comme l'on ne peut opérer sur le foyer de lumière, on opère sur le point de fuite des ombres. Si le soleil est juste à l'horizon derrière le spectateur, il est clair que le point de fuite de ses rayons sera à l'horizon, comme pour toutes les lignes parallèles situées dans le plan horizontal, effet possible à constater au lever du soleil, si l'on est au milieu de l'océan ; et à mesure que le soleil s'élèvera derrière le spectateur, le point de fuite de ses rayons s'abaissera d'une quantité égale en dessous de l'horizon dans le tableau. De plus, par rapport à un objet donné, le poteau *l t* par exemple (fig. 95), si le soleil est situé directement derrière lui son ombre se projettera directement en face de lui et cette ombre sera cachée par la largeur même du poteau *l t.* Si le soleil est à droite derrière le poteau, l'ombre s'en ira à gauche, si le soleil est à gauche, l'ombre s'en ira à droite et son obliquité à droite ou à gauche sera égale à celle du soleil dans le sens inverse.

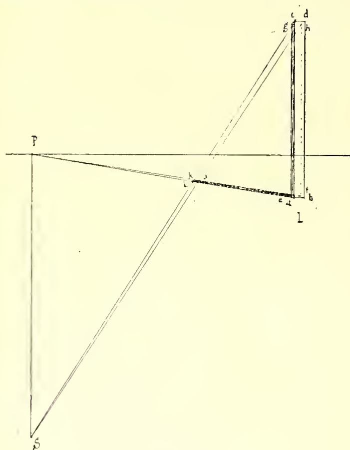


FIG. 95.

En conséquence pour obtenir le tracé des ombres dans ces conditions, on placera un point sur l'horizon à l'opposé de celui où l'on suppose le soleil situé ; par ce point P, on abaissera une perpendiculaire en dessous de l'horizon et on placera le point S en dessous de l'horizon, à la distance où l'on veut avoir le soleil au-dessus.

Cela fait, par les points *a b e f* de la base du poteau *l t*, on mène des lignes

au point P et on détermine la longueur de ces lignes par des rayons menés en S des angles supérieurs correspondants du poteau, *c d g h;* la surface *a b i j k* est l'ombre cherchée.

Voici une porte dans un coin de mur (fig. 96), à travers laquelle passe le soleil. On prolongera d'abord les côtés de la porte jusqu'au niveau du sol, aux points *a b c d;* du point *a* on mènera une ligne au point de projection P du soleil sur l'horizon, ainsi que du point *d*. Du point *h* et du point *f* on tracera des rayons au point S, qui détermineront sur les lignes P *a*, P *d*, relevées verticalement par le mur de face les points *i* et *j;* on aura ainsi la limite de la partie éclairée sur le sol et sur l'épaisseur de la porte en *f k*. Pour avoir le tracé de l'ombre sur les deux marches, du point *n* qui représente le pied de la partie cachée de la porte au niveau des marches, on mènera une ligne au point P jusqu'au

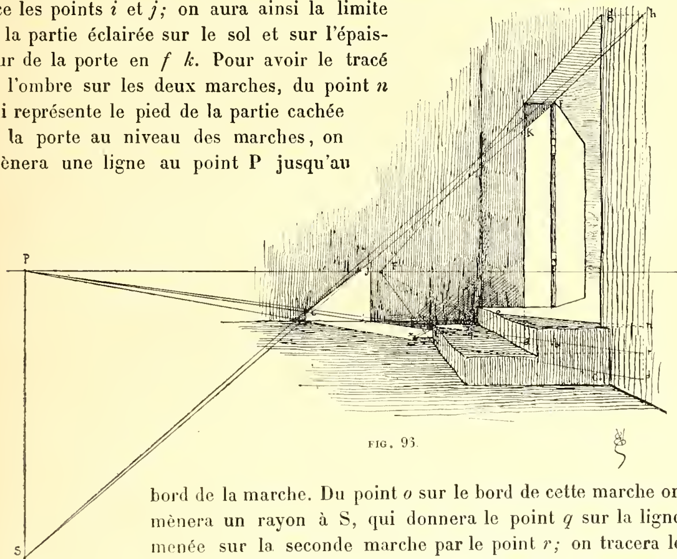



FIG. 96.

bord de la marche. Du point *o* sur le bord de cette marche on mènera un rayon à S, qui donnera le point *q* sur la ligne menée sur la seconde marche par le point *r;* on tracera le fragment de la ligne *q* F; du point *t* on opérera de même pour avoir l'ombre de la première marche sur le sol. Enfin, pour avoir l'ombre portée du coin de cette marche dans le carré de lumière de la porte, on tracera une ligne du point V de la base de ce coin au point P. De *x* on tracera une horizontale et on mènera une ligne au point de fuite F des marches.

## OMBRE D'UN PORTIQUE A COLONNES

Il faudra déterminer le plan en perspective des colonnes (fig. 97), puis, par les angles de la partie carrée on mènera des lignes au point P; des rayons au point S, par les angles supérieurs correspondants des dés carrés donneront l'ombre de ces dés. Par le point P on mènera ensuite des tangentes au plan des colonnes. On élèvera verticalement le point de tangence au sommet de la colonne, et de ce

nouveau point on tracera des rayons en S. A l'endroit où les tangentes menées par P aux bases des colonnes rencontrent le pied du mur du fond, on élèvera des verticales jusqu'à la rencontre des rayons partis du sommet des colonnes. On aura ainsi l'ombre portée de ce sommet sur le mur; enfin pour les arcades, on prendra sur le périmètre antérieur une série de points à volonté que l'on

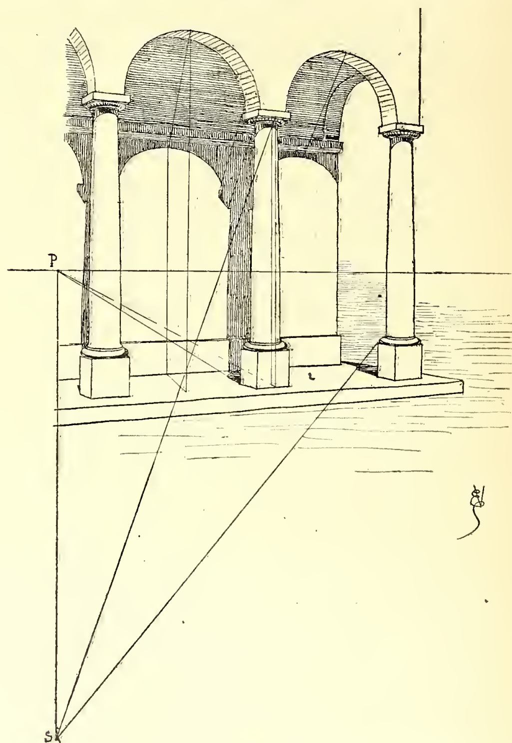



FIG. 97.

projettera par terre entre les colonnes. Par les points par terre on tracera des lignes au point P qui se relèveront verticalement à leur rencontre avec la ligne de base du mur, puis par les points correspondants du périmètre de l'arcade, on mènera des rayons au point S, qui détermineront sur ces verticales une série de points que l'on n'aura plus qu'à joindre par une courbe continue pour obtenir l'ombre

## OMBRE D'UNE ÉCHELLE SUR LE TOIT D'UNE CHAUMIÈRE

On mènera au point P des lignes partant des points *a* et *b* où l'échelle touche le bord du toit (fig. 98); puis des rayons au point S par les deux extrémités *c d* de l'échelle ainsi que par tous les échelons. Les lignes menées de chaque échelon rencontreront les lignes *a* P et *b* P ; on mènera des lignes par ces points pour avoir l'ombre portée des échelons. Des pieds *e f* de l'échelle on mènera également deux lignes au point P jusqu'au pied du mur en *g h;* de ces points on mènera *g a* et *h b* sur lesquelles on déterminera la place de l'ombre des échelons au moyens de lignes au point S partant de ces échelons.

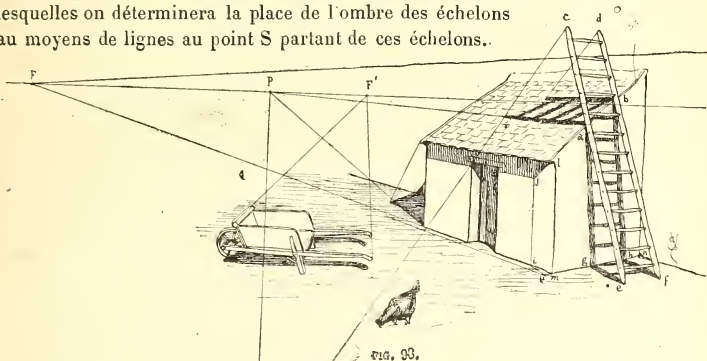



FIG. 98.

Du coin *l* du toit on abaissera une verticale jusqu'à la rencontre de *m n* prolongée, ce qui donnera la projection de *l*, et de ce point K on mènera une ligne au point P jusqu'en *i*. De ce point on élèvera une verticale sur laquelle on déterminera le point *j* par un rayon mené de *l* en S, puis on mènera par *j* une ligne au point de fuite de gauche de la maison, qui donnera l'ombre portée du toit sur le mur.

Pour la brouette qui se trouve à gauche, on projettera son plan sur le sol au moyen de verticales abaissées de ces différents points et de lignes à ses points de fuite; puis on opérera en se servant du point P pour avoir la direction des ombres, et du point S pour déterminer leur longueur.

Problème à résoudre par l'élève en attendant la solution qui sera donnée dans une prochaine livraison.

**12**. Etant donné un objet linéaire et son ombre portée fuyante, déterminer le point opposé au soleil.

# CHAPITRE XX

## LUMIÈRE D'UNE BOUGIE

On projette la bougie sur le sol en B (fig. 99), ainsi que les quatre coins de la table en *a b c d*. De ces quatre points *a b c d* on mène des lignes partant de B, puis, par les angles *e f g h* de la table, on trace des rayons portant de F; on obtient ainsi les points *i j*, on les réunit entre eux pour avoir l'ombre du côté *e f;* ensuite, pour avoir l'ombre des côtés *e g* et *f h*, on mène par les points *i* et *j* des lignes au point de fuite de la table. Les lignes menées de B aux points *c* et *b*, rencontrent le pied du mur en *n* et en *m;* de ces points on élève des verticales jusqu'à la rencontre des rayons F *g* et F *h*, et l'on a ainsi les points *l* et S, qui marquent l'ombre des coins *g* et *h* sur le mur. L'angle rentrant du mur fera subir au côté Z S de l'ombre portée une déformation qui nécessitera pour l'obtenir une opération un peu compliquée; voici comme l'on s'y prendra : du pied X de l'angle du mur on mènera une ligne au point B. Cette ligne rencontrera la projection sur le sol du côté *g h* de la table, de ce point *y* on élèvera une verticale qui donnera sur le côté *g h* le point Z. On mènera un rayon F *z* qui donnera le point de l'ombre sur l'angle du mur en W; en réunissant W au point L et au point S on obtiendra la brisure de l'ombre portée. Pour compléter l'ombre on n'aura plus qu'à réunir le point K à L et le point *r* à S (le point *r* se trouve situé en dehors du cadre).

Pour le tabouret, on mènera des lignes de B à chacun des pieds; à l'endroit où ces lignes rencontrent la projection du côté *f h*, de la table, on élèvera des verticales jusqu'à ce côté; puis des rayons de F aux points où ces verticales rencontrent le côté *fh*, déterminent l'ombre de la table sur les pieds du tabouret. Pour le reste le tracé est assez simple et l'élève s'exercera à le trouver tout seul. Même observation pour l'ombre du verre et de la bouteille.

Pour avoir l'ombre portée du cadre accroché au mur, on déterminera la projection sur le sol de ce cadre. On mènera de B des lignes qui donneront au pied du mur les points d'ombre de ces projections; par ces points on élèvera des verticales, et sur ces verticales on déterminera les points *u t*, au moyen des rayons menés de F aux coins du cadre.

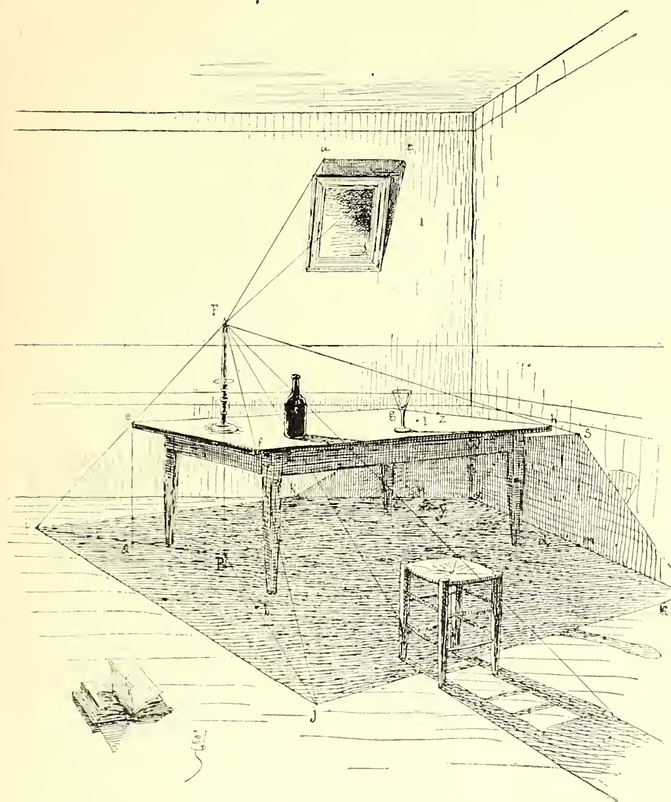


FIG. 99. — Tracé des ombres, lumière artificielle.

## RÉSUMÉ

### APPLICATIONS. — EXÉCUTION. — LAVIS

Nous ne nous étendrons pas davantage sur la perspective et le tracé des ombres. C'est par des applications nombreuses des principes que nous venons d'indiquer que l'élève se rompra à la pratique de ces opérations souvent très compliquées et troublantes. En dehors des exemples que nous donnons, qu'il se pose à lui-même des problèmes, simples d'abord, puis de plus en plus compliqués. Qu'il choisisse, par exemple, un meuble.

Il en fera d'abord le plan à une échelle rigoureusement exacte en en relevant avec soin toutes les parties au moyen du mètre, puis l'élévation, à la même échelle et avec le même soin. Il déterminera la hauteur à laquelle il veut se placer pour voir ce meuble et cela lui donnera l'horizon ; il se placera en face, ou à droite, ou à gauche pour avoir le point de vue ; il déterminera la place où il suppose l'écran placé, il mesurera l'éloignement où il veut être de cet écran et il aura ainsi le point de distance.

Ces dispositions prises, il fera la vue perspective de son meuble. Ce dessin fait et passé à l'encre de Chine, il effacera avec soin tous les traits de crayon qui auront servi à l'opération. Ensuite il déterminera la direction d'un rayon lumineux, selon l'un des quatre cas précédemment étudiés : 1° parallèle au tableau ; 2° venant du fond du tableau ; 3° fuyant vers le fond du tableau ; 4° venant d'une lumière artificielle, bougie, lampe, etc., etc. Sur son dessin en perspective, il fera les opérations nécessaires pour obtenir le tracé des ombres. Il passera ses ombres à l'encre en traits beaucoup plus fins que le dessin lui-même, pour qu'il n'y ait pas de confusion possible.

Il effacera à nouveau les traits de crayon, puis avec un pinceau chargé d'encre de Chine étendue d'eau, il teintera toutes les parties ombrées. Pour qu'une teinte se fasse bien et sans taches, on commence par aborder le haut avec un pinceau légèrement humecté de teinte, puis aussitôt on en ajoute afin qu'il se forme une goutte sur le papier : on a soin de tenir son dessin un peu incliné, et l'on fait descendre graduellement cette goutte jusqu'en bas en remettant de la teinte de temps en temps si la surface est grande. Arrivé au bas et la goutte amenée jusqu'à un millimètre du contour inférieur, on vide son pinceau et, en le posant délicatement sur la goutte, celle-ci monte dans le pinceau par l'effet de la capillarité. Il n'y a plus qu'à remplir le millimètre laissé en bas en ayant soin de ne pas depasser et en se servant de la teinte déjà appliquée, car si on en ajoute de nouvelle on fera infailliblement des taches.

Quand l'élève aura fait ce travail sur tous les meubles qu'il a à sa disposition,

qu'il aura, pour terminer, fait l'ensemble de sa chambre, alors il saura la perspective et le tracé des ombres.

Et il ne faut pas croire que parce que l'on sait la perspective on ne doit plus faire un pas sans sa règle et son compas et que l'on doit faire des opérations pour toutes choses ; loin de là ; mais cette connaissance approfondie des lois de l'optique vous permettra d'indiquer tout de suite les choses dans leur direction normale, et vous épargnera les fautes grossières que peut commettre, malgré toute sa sincérité et son soin, celui qui ne sait pas la perspective. En un mot vous dessinerez tout naturellement, de même que celui qui écrit applique les lois de la grammaire et met l'orthographe sans être obligé d'y penser et d'analyser chacune de ses phrases.

Problème à résoudre par l'élève en attendant la solution qui sera donnée dans une prochaine livraison.

**13.** Déterminer l'ombre d'un carré de carton suspendu au plafond par un fil et éclairé par une bougie placée plus bas.

TROISIÈME PARTIE

# ÉTUDES SUR NATURE

## CHAPITRE Ier

### CHOIX D'UN MOTIF

Nous allons tout de suite mettre vos connaissances à l'épreuve. Prenez votre bagage et allons à la campagne. Vous avez déjà fait quelques croquis d'après nature, c'est même en pleins champs; devant une maisonnette sur le bord d'une route, si j'ai bonne mémoire, que je vous ai fait remarquer naguère les principaux phénomènes de la perspective. (*Méthode pour dessiner*, page 30.)

C'est toujours ainsi qu'il faut procéder : on étudie la nature, on la copie le plus fidèlement possible; on demande ensuite à la science l'explication des phénomènes observés; on rectifie ses erreurs, puis on retourne devant la nature et alors il semble qu'on la voit pour la première fois, tant les impressions que l'on ressent sont modifiées, plus nettes, plus précises, plus assurées.

Faut-il s'arrêter n'importe où et suffira-t-il de reproduire fidèlement ce que l'on aura vu pour faire une chose intéressante? Question très controversée et que d'aucuns résolvent par l'affirmative. Pour nous, nous adoptons énergiquement la négative. Non, il ne suffit pas de prendre n'importe quoi et de le copier sincèrement pour faire quelque chose de bien. On peut accidentellement être séduit par un motif insignifiant auquel l'heure, l'éclairage ont prêté un charme passager; mais on s'aperçoit vite, si on se laisse aller à s'installer et à vouloir travailler, qu'on a été le jouet d'une illusion et qu'il n'y a rien à faire, tout au plus

un croquis en quatre coups de crayon et une note en deux ou trois mots pour garder le souvenir de l'impression ressentie; mais si l'on veut faire une étude poussée et approfondie, il faut un motif qui présente autre chose qu'un charme passager et fugitif. Qu'est-ce, en effet, qu'un tableau de paysage ou de figures? C'est un effet de lumière saisissant répandu sur de belles formes, groupées le plus harmonieusement possible, et présentant les meilleures oppositions de lignes, de plans et d'intensité. Quant au sujet, cela est absolument secondaire. En fait de paysage, je m'inquiète peu de savoir si le tableau que je regarde représente telle vue célèbre, tel site où s'est passé un fait historique remarquable; je lui demande purement et simplement une sensation pittoresque résultant, comme il est dit plus haut, du choix des formes, de leur opposition, de l'harmonie des couleurs, de la variété des plans, et de la logique de la lumière.

## CHAPITRE II

### CE QUE DISENT LES MAITRES

Voyez le buisson de Ruysdaël, au Louvre, le motif est certes bien simple, bien ordinaire si vous le voulez; mais quelle harmonie dans ces lignes! Quel contraste saisissant entre la masse de feuillage qui occupe le milieu du tableau et la délicate ligne d'horizon relevée d'une tour qui termine le paysage sur la gauche et fait valoir la montée du chemin qui se trouve à droite! Et comme le ciel accompagne bien la composition en jetant une dernière note intéressante jusqu'au bord supérieur du tableau!

Et la ferme d'Hobbéma, également au Louvre! Que cette maison rustique avec son moulin dont le ru vient faire un petit lac au premier plan, est heureuse derrière les grands arbres qui emplissent tout le devant du tableau, en laissant voir entre leurs troncs le fond ensoleillé, planté d'arbres, dont la taille infiniment réduite donne une impression si étonnante d'air et d'étendue!

Et Claude Lorain, avec ses fonds montagneux où il nous emmène avec lui par des routes qui, parties du bord même du tableau, s'éloignent, disparaissent derrière un pli du terrain, reparaissent un peu plus loin, se cachent de nouveau pour reparaître encore et se faire deviner au flan d'une colline du dernier plan. Tout cela dans cette poudre d'or qui n'appartient qu'à lui! Demanderons-nous un enseignement au Poussin? Certes sa couleur est peu attrayante, il se complaît à des formes plus majestueuses que vivantes: mais quelle ordonnance magistrale dans ses paysages! Comme les masses en sont bien équilibrées, et, si la perspective aérienne y manque un peu, combien la perspective des formes y est savamment et habilement ménagée!

Et de nos jours, les Corot, les Daubigny se sont-ils, eux aussi, placés n'importe où pour peindre ces merveilleux paysages que nous admirons? Ont-ils cru qu'il suffisait de prendre une chose laide dans la nature, et que, par cela seul que ce serait peint, cela deviendrait une belle chose? Non, mille fois non? Il y a certaines conditions dont on ne peut s'affranchir : une colline dans l'ombre ne laissant voir qu'un coin de ciel lumineux ne constituera jamais un tableau, quelque talent que le peintre ait déployé dans l'exécution, parce que la lumière seule

compte ; et je dois pouvoir voir votre tableau, même si je suis placé à une distance trop grande pour en apprécier les détails. Dans l'exemple ci-contre (fig. 100),

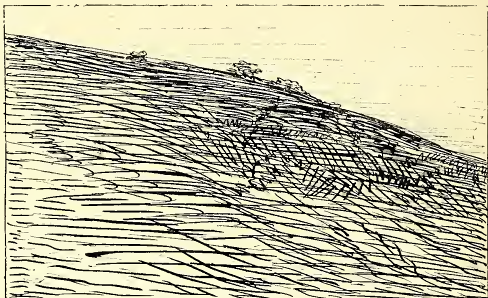


FIG. 100.

si je suis à dix pas du tableau, je verrai une plaque sombre terminée par une ligne oblique et juxtaposée à un triangle clair.

FIG. 101.

Voici en regard un Hobbéma, c'est celui de la galerie Buckingham-Palace

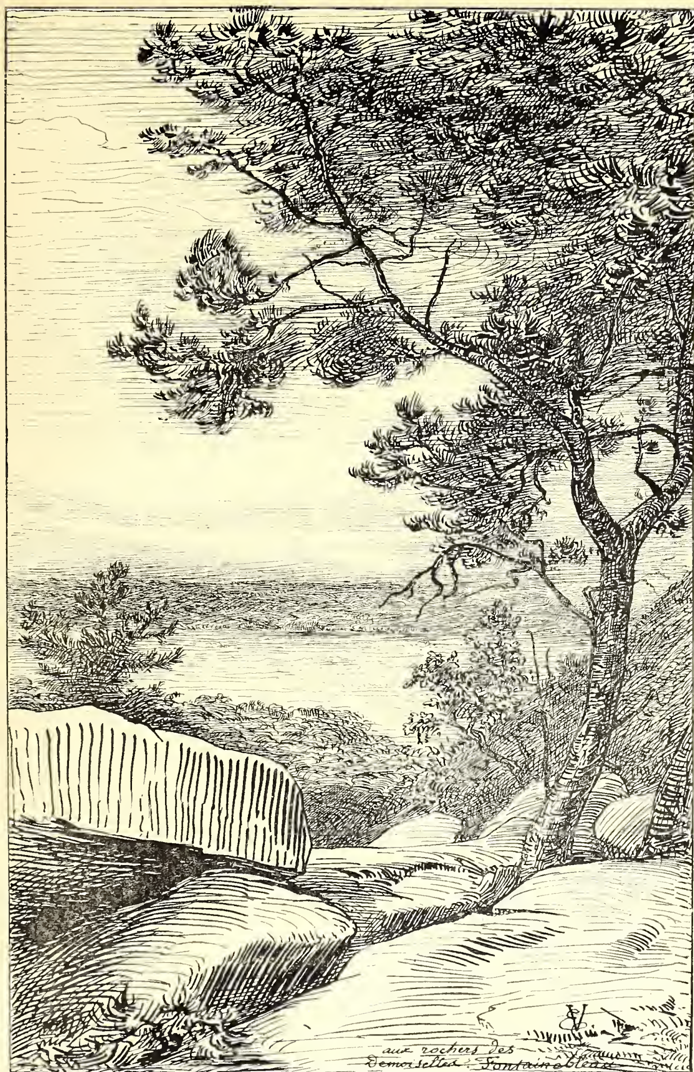



FIG. 102. — Premiers plans.

(fig. 101). Je n'ai pas besoin de m'approcher pour saisir la pensée de l'artiste. Du plus loin que j'apercevrai le tableau, je serai frappé par cette belle ligne qui contourne l'arbre, descend vers l'horizon et se termine si heureusement par la fermeté des deux chaumières. La lumière du ciel m'apparaîtra bien équilibrée par celle qui est répandue sur le terrain à droite.

La place que l'on donne à l'horizon est aussi de la plus haute importance. Un



FIG. 103.

site pris de cette façon (fig. 103) ne fera jamais un tableau, parce que l'horizon se trouve en dehors du cadre ; il en résulte que devant un tableau ainsi composé, j'ai la sensation de quelque chose qui m'appuie sur la tête, m'empêche de la relever et me force à regarder en bas. Je veux fuir, je veux me redresser et échapper à cette oppression. En vérité, ce n'est pas là le résultat que je demande à une œuvre d'art. Tout au contraire, devant une belle chose on éprouve un sentiment de bien-être, de calme, de repos : on est attiré, charmé, retenu, on ne s'éloigne qu'à regret et l'on se promet de revenir.

## CHAPITRE III

### ENSEMBLES ET DÉTAILS

Vous aurez donc soin de mettre l'horizon dans le tableau, afin que le spectateur se sente à son aise devant votre œuvre, et vous disposerez vos masses de façon à répandre l'intérêt dans toute la page en plaçant au milieu ou à peu près ce qui fait le motif principal. Et ce n'est pas seulement pour faire un paysage complet qu'il faut penser à toutes ces conditions ; habituez-vous à faire un tableau de la moindre étude de détail. Voulez-vous étudier un tronc d'arbre (fig. 104), cherchez un modèle à votre convenance, inquiétez-vous de ce qui est autour et derrière, et faites votre tronc d'arbre dans son rapport avec le fond et les objets environnants. La mise en place faite, clignez des yeux, cherchez dans la nature la dominante de lumière ; la lumière est-elle sur l'arbre ou derrière ? Puis la partie la plus ombrée et la plus vigoureuse. Etablissez l'effet de votre dessin selon ces observations en vous tenant comme ton un peu au-dessous du ton de la nature, afin de garder des ressources pour modeler sans pousser au noir. Quand vous aurez établi les valeurs, c'est-à-dire les tons plus ou moins foncés que présente la nature, en ayant soin de faire un travail d'autant plus serré qu'il s'appliquera à un plan plus éloigné, vous accentuerez les formes en les comparant les unes aux autres. Un contour n'a de signification que par rapport à un autre contour ; c'est la rigidité de celui-ci qui fait valoir la souplesse de celui-là. C'est par sa douceur et sa légèreté que telle ligne rend agréables la dureté et l'énergie de telle autre. Mettez les détails en ne leur donnant que l'importance qu'ils ont par rapport à l'ensemble. A cette condition vous n'en mettrez jamais trop dans vos études ; car, avant tout, ce qu'il faut apprendre, c'est exprimer complètement le modèle que l'on a choisi. Plus tard vous vous apercevrez que ce n'est pas la multiplicité et le fini des détails qui font le charme d'un tableau, et vous en ferez un large sacrifice à la grandeur de l'ensemble ; mais alors cette suppression des détails sera le fait non plus de votre impuissance à les rendre, mais de votre volonté de ne faire que ceux qui sont utiles.

Connaissez-vous au Louvre le tableau de Delaberge ? C'est un coin de verger au soleil couchant.

Un gros arbre occupe le milieu du tableau et laisse filtrer les derniers rayons du soleil.



FIG. 104.

L'aspect du tableau est sombre; si l'on approche, on distingue toutes les feuilles de l'arbre. Des nids, des oiseaux sont dans les branches.

On compterait les brins d'herbe du terrain, au milieu duquel on distingue des insectes.

Y a-t-il au monde tableau fait avec plus de talent et qui soit plus pénible à regarder? Ce rendu excessif est fatigant et insupportable, et pourtant ces détails sont à leur place, ils sont dans la masse, et c'est en cela que je trouve ce tableau utile à regarder comme enseignement. Un mauvais tableau où le peintre n'a eu d'autre but que de fabriquer des détails, ne prouve rien, c'est un mauvais tableau et voilà tout; tandis qu'ici, il s'agit d'un tableau fait avec grand talent, je dirais presque d'un bon tableau.

Je le répète, tous ces détails sont à leur place. Pourquoi donc ce tableau laisse-t-il une impression si désagréable, disons le mot, si ennuyeuse? Justement parce qu'il montre tout, parce qu'il ne laisse aucune place au rêve et à l'imagination. L'art du dessin ne consiste pas à tout représenter, mais à éveiller des idées dans l'esprit du spectateur.

Si vous voulez représenter l'heure du coucher du soleil, faites qu'à l'aspect de votre tableau j'éprouve cette impression indéfinissable que l'on ressent au soir, que je rêve à l'étendue, que je devine toutes les choses qui sont noyées dans l'ombre, que j'entende chanter les oiseaux dans votre arbre, que je devine que si je foule aux pieds votre herbe, j'y écraserai tout un monde d'insectes. Bravo! vous avez fait œuvre d'artiste, vous avez senti vous-même et m'avez communiqué vos sensations; mais si vous me faites voir toutes ces choses, adieu le rêve, adieu le charme, j'entendais des milliers d'oiseaux, vous m'en faites voir dix, je perds au change.

Songez que c'est à l'esprit que vous vous adressez, non aux yeux. Les yeux ne sont que les voies de communication. Voyez juste, exercez vos yeux, développez la précision de cet outil, mais sentez, pensez à quelque chose si vous voulez que l'on sente et que l'on pense devant vos œuvres.

Nous voici loin du tronc d'arbre qui nous a servi de modèle, mais pas si loin que vous pourriez le croire. On ne saurait trop tôt se donner un but et savoir où l'on tend.

L'étude sera plus fructueuse, et cette recherche de l'harmonie générale, cet effort pour mettre le morceau que vous étudiez bien dans son milieu, donnent un grand charme aux moindres choses.

---

# CHAPITRE IV

## DU PROCÉDÉ

Si vous faites un simple croquis, que le plus ou moins de force de vos coups de crayon donne l'idée des plans et de l'effet. Vous ne ferez jamais vos fonds trop fins et légers de travail. Que les premiers plans au contraire soient traités largement et grassement ; quelques détails fortement accentués aideront à faire fuir l'horizon. Entremêlez dans vos études les croquis et les dessins poussés. C'est à condition d'avoir fait beaucoup d'études de longue haleine et d'un rendu complet que vous saurez mettre dans les quelques coups de crayon d'un croquis l'expression juste des choses vues, et c'est en revanche en faisant beaucoup de croquis que vous vous exercerez à saisir rapidement les rapports des choses, et que dans les études longtemps travaillées, vous arriverez à donner l'harmonie et l'aspect d'ensemble et à mettre tous les détails nécessaires au rendu sans qu'ils nuisent à l'effet général.

Quant au procédé, il a été dit plus haut déjà qu'il importe peu. Vous sentirez bien vite vous-même celui qu'il faut employer selon la circonstance. Si vous vous êtes servi de fusain ou de crayon Conté pour faire un croquis dans votre album, vous aurez éprouvé de la gêne pour donner de la finesse avec des instruments qui s'y prêtent peu dans un petit dessin ; de plus votre travail s'effacera et vous verrez qu'il faut vous servir dans l'album de crayon de mine de plomb, beaucoup plus sec et tenace ; vous pourrez même en rentrant chez vous fixer votre croquis en passant légèrement dessus du lait avec un pinceau très doux.

Pour un dessin un peu grand, le crayon de mine de plomb à son tour ne vaudrait rien, serait trop maigre. Il faudra employer soit le fusain, soit le crayon Conté n° 2, soit les deux réunis ; l'estompe aussi est bonne pour étaler de grandes teintes unies, le pouce également, en ne frottant pas trop de peur de graisser le papier.

Il faut être assez habile pour faire ce que l'on veut, mais il ne faut jamais faire parade de son habileté, et remplacer la sincérité par l'adresse.

Un travail adroitement troussé peut séduire au premier abord, de même que

l'on s'amuse un instant à voir un prestidigitateur habile, mais combien on s'en fatigue vite, quand il n'y a rien autre chose avec!

N'ayez donc qu'une pensée : exprimer votre modèle le plus complètement, le plus fidèlement, le plus simplement possible.

Si ce triple but est atteint, votre travail sera bon, quelque procédé que vous ayez employé, car alors on ne s'inquiétera plus de ce procédé.

On comprend, d'après ce qui vient d'être dit, que nous ne nous attarderons pas à faire faire à notre élève des « fusains », des « sanguines », des « sépias », des dessins aux deux ou aux trois crayons ou avec tous autres procédés particuliers et exclusifs. Nous tâcherons simplement qu'il sache dessiner, c'est-à-dire faire la forme, lui donner le relief et la mettre à son plan. Nous nous efforcerons de développer et d'épurer son sentiment, et alors, ma foi, notre tâche sera terminée. Qu'il vole de ses propres ailes, qu'il invente des procédés pour rendre ses idées, et pour cela qu'il ait des idées, qu'il les mette en ordre, qu'il s'habitue à reconnaître les idées pittoresques de celles qui ne le sont pas.

Nous reviendrons sur ce sujet lorsque nous nous occuperons de la composition. Pour l'instant retournons à nos études dans la campagne. Dessinons, dessinons beaucoup, là est le salut. On n'est élève que de sa propre expérience, dit le proverbe. Acquérez-la cette précieuse expérience par une pratique constante et assidue. Si vous avez mal choisi votre modèle, si vous vous êtes mal placé devant lui, vous éprouverez une gêne, une difficulté, presque une impossibilité à produire quoi que ce soit qui vous seront d'un utile enseignement, et vous éviterez de retomber dans les mêmes erreurs à l'avenir.

En général, choisissez un motif simple, que dans ce motif une chose domine, concentrez-y votre attention et surtout gardez-vous de donner une égale importance à tout ce qui est compris dans votre tableau.

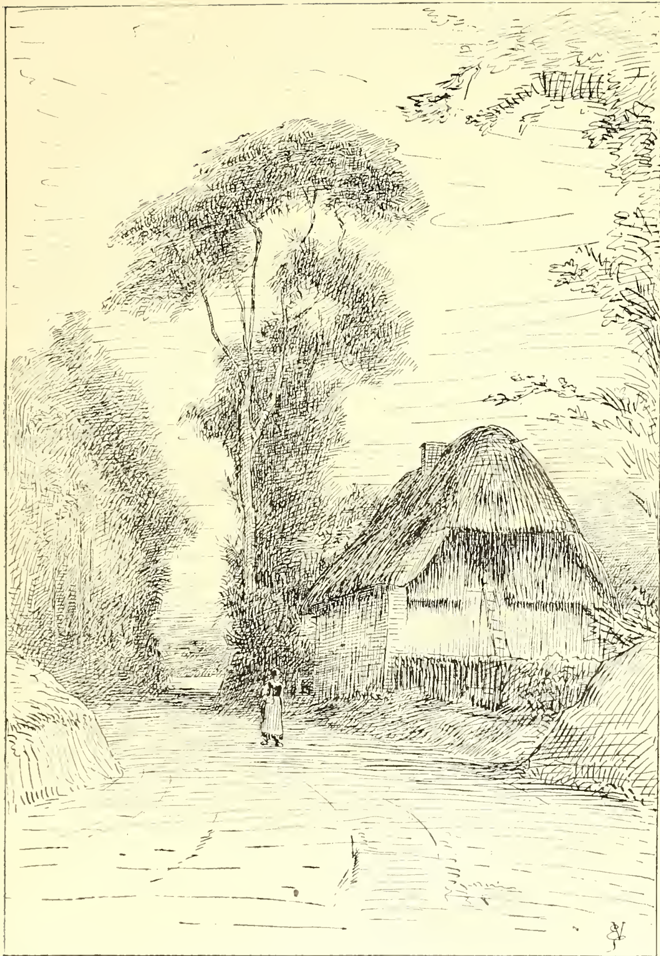


FIG. 105. — Paysage d'après nature : le chemin du phare de l'Ailly, Normandie.

# CHAPITRE V

## L'ÉTUDE EN CAMPAGNE

Voici un chemin planté d'arbres, un peu encaissé, et sur le bord duquel s'élève une chaumière (fig. 105).

Quel est le point capital de ce site, la dominante ? C'est l'arbre du milieu. C'est lui qui fait l'intérêt du paysage, en ce qu'il établit une opposition avec le lointain dont sa taille fait valoir la perspective. C'est de lui qu'il faudra vous occuper d'abord. Placez-le vers le milieu de votre dessin, et que les autres parties du site se subordonnent à lui. La ligne de l'arbre se continuera à droite par la ligne du toit ; à gauche elle s'appuiera à la ligne formée par les arbres de l'autre côté de la route qui l'aideront à encadrer et à faire valoir le fond. Ce fond, baigné d'une lumière qui se retrouvera dans le ciel au-dessus de la maison, déterminera la silhouette principale du dessin. A l'extrême bord, à droite, quelques branches détachées par leurs légères et nombreuses découpures établiront un contraste et donneront de l'éloignement au motif. A gauche, en bas, ce talus qui se profile brusquement sur celui du second plan éloignera celui-ci et fera deviner la courbe du chemin. Enfin, au premier plan, quelques détails de terrain, des ornières, des cailloux serviront de repoussoirs et accentueront la perspective des plans plus éloignés où les détails se fondent de plus en plus dans les masses.

Une fois votre paysage esquissé avec cette préoccupation d'ensemble, l'effet se composera aisément. Teintez légèrement toute la silhouette principale formée par l'arbre et la maison, ainsi que la silhouette secondaire provenant des arbres du côté gauche ; posez un ton extrêmement léger sur le fond au bout du chemin et à droite derrière la chaumière ; indiquez la lumière horizontale qui fait deviner la plaine au sortir du chemin, en affermissant le ton du fond dans sa partie inférieure, et en reliant par un peu de teinte les deux talus de la route, et vous aurez déjà l'aspect d'ensemble de votre dessin, déterminé par trois grands plans : la grande silhouette en vigueur, les fonds en teinte légère, le ciel et le terrain du premier plan en lumière.

Il faut maintenant exécuter tout cela, donner la valeur et l'intensité nécessaires aux différents objets, mais c'est à cet aspect d'ensemble qu'il faudra revenir en dernier lieu. Attaquez les fermetés de la chaumière, tous ses détails de cons-

truction : le bord du toit en fuite, le pignon, la fenêtre les buissons qui se trouvent au pied ; puis le branchage et les masses de feuillage du grand arbre. Ce travail va avoir détruit votre effet d'ensemble. Rétablissez-le en accentuant davantage la découpure des arbres sur le fond, en repassant un ton général sur la silhouette pour relier à l'effet d'ensemble les formes que nous avons commencé de détailler. Maintenant c'est le fond qui ne se voit plus assez. Son ton est trop pâle pour le ton où est arrivé le second plan. Redonnez-lui de la force, à petits coups, en serrant votre travail le plus possible. Songez que ce fond dans lequel



FIG. 106.

vous ne voyez rien à cause de l'éloignement est composé de feuilles, de branches, tout comme le premier plan. Or, si vos coups de crayon représentent des branches et des feuilles au bord de votre dessin, jugez combien ces mêmes coups de crayon devront être petits et serrés pour représenter les mêmes objets devenus invisibles par l'éloignement, et noyés de plus par les couches d'air qui s'accumulent entre eux et votre œil.

Au point où en est votre travail, c'est le terrain du tout premier plan ainsi que les branches détachées sur la droite qui vous appellent. Là, tout est visible, tout a sa forme déterminée.

Est-ce à dire qu'il faille faire *toutes* les feuilles, *tous* les brins d'herbe, *toutes* les pierres ? A cette question je répondrai par une autre : lorsque, dans la nature, vous regardez l'arbre et la chaumière, c'est-à-dire le motif principal, voyez-



FIG. 107.

vous *toutes* les feuilles, *toutes* les pierres, *tous* les brins d'herbe du premier plan ? Non, n'est-ce pas ? Pour les voir en détail, il faut que vous regardiez directement toutes ces choses ; de sorte que si vous poussiez trop loin le rendu des détails du premier plan, c'est ce premier plan qui attirerait le regard au détriment du motif

qui fait votre sujet. Vous dessinerez donc avec une précaution rigoureuse les formes qui se trouvent immédiatement au bord de votre dessin ; mais vous aurez toujours l'œil sur votre motif principal, de façon à ne faire que ce qui peut lui donner de la valeur, et à ne pas arriver à lui nuire. Revenez encore à ce motif du milieu, développez son relief, donnez-lui toute l'intensité possible, perfectionnez sa silhouette, brodée et légère du côté de l'arbre, ferme et simple du côté de la chaumière. Puis, avec un ton d'une douceur extrême, indiquez le ciel en observant aussi la perspective dans la façon dont vous l'exécuterez, c'est-à-dire en serrant de plus en plus votre travail à mesure que vous arriverez aux parties les plus éloignées. Car le ciel n'est pas un rideau tendu derrière les objets, c'est une voûte qui couvre la surface de la terre et qui, comme elle, obéit aux lois de la perspective. La coloration du ciel donnera l'harmonie à votre dessin en empêchant la dureté et la sécheresse que présenteraient les silhouettes se détachant partout sur le fond du papier.

Il va sans dire que votre travail se modifiera selon le ton du papier que vous

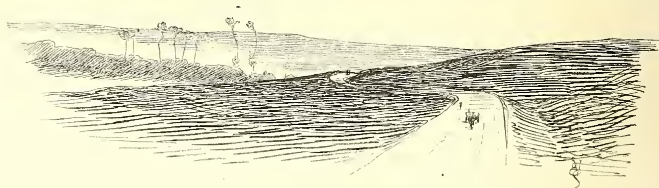


FIG. 108.

emploierez. Si vous vous servez de papier blanc, il devra être teinté à peu près partout ; si au contraire vous employez un papier gris, le ton même du papier vous donnera une partie des demi-teintes de votre dessin, et vous obtiendrez cette qualité de demi-teinte en mettant un peu de crayon blanc dans les grandes lumières. Allons, un dernier coup d'ensemble à votre travail, ôtez une tache ici ou là, soit tache claire dans les ombres, soit tache noire dans les lumières ; redonnez un accent à votre effet ; notez la taille de ce personnage qui passe et dessinez son mouvement en ayant soin de choisir heureusement la place où vous le mettrez. Qu'il ne cache pas de point essentiel ; au contraire, placez-le dans un endroit qui vous paraisse un peu trop vide. Cet être animé donnera de la vie à votre paysage et en marquera l'échelle. Et puis, c'est tout.

Si vous avez fait un dessin au crayon, remettez-le dans votre portefeuille et partons. Si vous vous êtes servi de fusain, prenez votre vaporisateur et votre fixatif et fixez votre dessin. Sans cela vous risqueriez fort de ne plus retrouver grand'chose de votre travail en arrivant à la maison. En deux minutes le fixatif sera sec et vous pourrez alors serrer votre dessin sans crainte.

En regagnant le logis, nous aurons l'occasion de cueillir encore quelques croquis. Vous avez votre album, prenez-le à la main. Comme le chasseur qui parcourt la plaine, le fusil en avant et le doigt sur la détente, soyez, vous aussi, tout prêt à saisir votre proie. Le gibier que vous poursuivez est aussi beau, aussi plaisant à rapporter, et aussi fugitif que celui que convoite le chasseur, et vous



FIG. 109.

vous en emparerez sans faire couler de sang, sans mettre à mal aucune bête vivante. La journée s'avance, le soleil baisse vers l'horizon. Quelle grandeur, quelle majesté revêt la nature en cette heure splendide ! Voyez comme les masses se simplifient, comme les plans s'accentuent ! Tenez, tenez, arrêtez-vous, vite, trois coups de crayon pour noter la ligne de la colline sur laquelle se trouve la route où nous marchions (fig. 108), le rideau de peupliers qui se trouve à gauche, puis la délicate ligne de l'horizon. Et trois tons : un pour l'horizon un pour les

peupliers, un pour notre colline. Mettez cela dans votre carnier... non, je veux dire fermez votre album et marchons.

Encore ce coin de chaumière, au tournant de la route et au fond, les maisons du village noyées dans la brume du soir (fig. 109). Deux lignes, trois tons : 1° le terrain et le ciel ; 2° le coin de chaumière ; 3° les maisons du fond. Et enfin au moment de rentrer, un dernier croquis en cinq minutes d'une autre chaumière sur le bord du

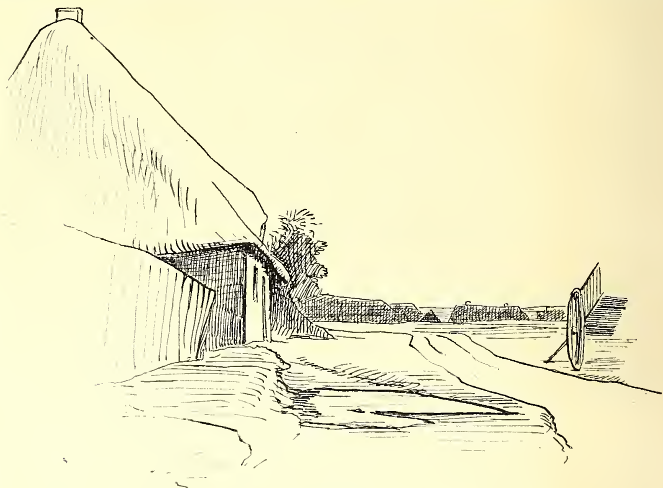


FIG. 110.

chemin (fig. 110), avec un bout d'arbre à gauche et une charrette à droite ; un ton sur la maison et la charrette, un ton sur le fond, un ton sur le terrain et un accent vigoureux sur le rebord du toit de la maison.

Vous pouvez rentrer maintenant, la journée n'a pas été mauvaise ; mettez votre dessin à part dans un carton pour pouvoir le regarder à l'occasion, le comparer aux choses nouvelles que vous ferez, et voir si vous êtes toujours en progrès.



FIG. 111. — La fin des vacances.

# CHAPITRE VI

## LE TRAVAIL AU LOGIS

Au premier jour de pluie où vous ne pourrez sortir, prenez un de vos croquis pour modèle, et à l'aide de vos souvenirs éveillés par les quelques coups de crayon de votre album, essayez de faire un dessin complet de la chose qui vous avait frappé. Vous exercerez ainsi votre mémoire et vous vous préparerez à composer, en développant votre imagination. Pour bien imaginer, il faut avoir beaucoup vu, avoir la tête meublée d'effets naturels, s'être enfin formé un bagage dans lequel on puise selon le besoin. Les idées alors arrivent en foule. Votre pensée prend une forme, confuse d'abord, puis progressivement plus nette, plus précise, et cette forme est le produit de choses que vous avez vues, auxquelles peut-être sur le moment vous n'aviez pas prêté grande attention, mais qui s'étaient fixées dans votre cerveau façonné aux choses du dessin, et qui, au moment où vous en avez besoin, se dressent devant vous et s'imposent. L'œuvre que vous produirez dans ces conditions ne sera pas tel ou tel site déterminé, elle n'aura pas la vérité rigoureuse d'une image photographique. Mais elle sera comme un résumé de nature. Ce sera un lieu créé par vous, n'existant que par l'effet de votre volonté, dont les lignes, dont l'effet, dont les plans seront combinés de façon à former l'ensemble le plus satisfaisant, si vous avez du goût, et dont l'aspect sera aussi logique et vrai que dans une étude faite dans la campagne, si vous vous êtes, par un travail assidu, suffisamment imprégné des grandes lois de la nature.

---

# CHAPITRE VII

## LA FIN DES VACANCES

L'année est à son déclin, les mauvais temps semblent vouloir nous chasser de ce village où nous avons passé de si bons moments. Successivement nous avons vu partir ceux qui, comme nous, étaient venus passer la belle saison à la campagne. Chaque jour, une voiture arrive à la porte d'une maison du voisinage. On charge les malles; la famille, en tenue de voyage, attend le moment de monter à son tour, les uns dedans, les autres dessus, à côté du cocher. On va, on vient. N'a-t-on rien oublié? Enfin, tout est prêt. Le cocher fouette ses chevaux, la voiture s'ébranle, des mains se tendent. — Adieu, — adieu, — au revoir, — bon voyage! — et tout disparaît au tournant de la route. Il ne reste plus qu'une bonne femme donnant un coup de balai à la maison abandonnée, et poussant dehors, dans les débris de paille du déménagement, un bout de vêtement déchiré, une vieille savate, et quelque jouet cassé, laissé par les enfants. A notre tour, plions bagage, serrons avec soin les études et partons.

Il y a toujours une certaine mélancolie à quitter le pays où l'on a fait un séjour de quelques semaines et que l'on ne reverra peut-être plus. La tête à la portière de la voiture, on repaît une dernière fois ses yeux des endroits que l'on parcourait chaque jour, des scènes intimes auxquelles on était mêlé. Dans la cour de la ferme, voici la paysanne occupée à sa besogne du matin qu'elle continuera chaque jour tout comme si nous étions là. Le facteur qui nous apportait les lettres impatiemment attendues, le voilà qui fait sa tournée habituelle, mais il n'aura plus rien pour nous dans sa boîte. On arrive au chemin de fer, voici le train qui doit nous emmener à Paris; pendant une partie de la route encore, l'esprit reste au pays que l'on vient de quitter. Mais petit à petit le point de vue change, la pensée se reporte sur le cher « chez soi » que l'on va revoir et dont chaque tour de roue, chaque souffle de la locomotive nous rapproche. On va reprendre la vie habituelle, le travail journalier que l'on avait abandonné avec joie pour partir, mais qu'on va retrouver au retour avec un plaisir non moins grand; et puis cet hiver de nouvelles études, et bien attrayantes, nous attendent. Ne devons-nous pas commencer la figure humaine, aller à l'académie,




FIG. 112.

prendre des leçons d'anatomie, cette science si attachante, qui nous touche de si près et à laquelle nous n'avons pensé jusqu'à présent qu'avec un respect qui n'était pas exempt d'un léger frisson ? Nous allons soulever le voile qui recouvre le mystère du mouvement, de la vie ! Une pareille perspective est bien faite pour adoucir les regrets que l'on éprouve au village laissé derrière soi, aux bonnes courses dans la campagne, aux dessins en plein air ; toutes choses que, d'ailleurs, on retrouvera l'été prochain, au même endroit ou autre part, et dont, en attendant, les croquis rapportés dans l'album renouvelleront les sensations en nous faisant respirer comme un parfum de beau temps et d'espace, cet hiver, lorsque la neige couvrira les toits, que la bise fouettera nos vitres et que le poêle ronflera dans le logis bien clos.

QUATRIÈME PARTIE

# LA FIGURE HUMAINE

## CHAPITRE I^er^

### LA CONSTRUCTION

Prenons un buste, celui de l'Agrippa, par exemple (fig. 113) : avec du papier blanc, léger, découpé avec soin et fixé avec quelques pains à cacheter, cachons les formes du visage. On voit toujours la forme de la tête ; le nez fait une vague saillie, ainsi que le relief des sourcils, l'oreille se révèle aussi comme place et comme grandeur, mais nul détail n'y est apparent, non plus que dans les yeux ou dans la bouche. Ce plâtre en cet état va être notre premier modèle.

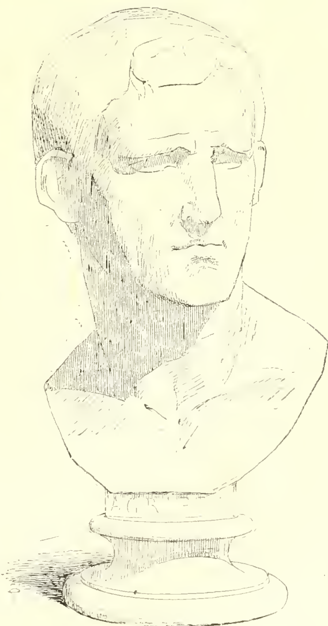


FIG. 113.

Vous n'aurez à vous occuper que de donner la grosseur et la forme de la tête par rapport à la forme et à la grosseur du buste, à chercher l'aplomb du cou ; en un mot à faire votre ensemble, et de cette façon, vous ne serez plus gêné par le détail.

Je sais bien que vous commencez déjà à avoir de bonnes habitudes devant la nature. Quand vous esquissiez un arbre, cet été, vous cherchiez sa silhouette, et vous ne pensiez aux branches et aux feuilles qu'en second lieu : précieux résultat, qui a été assez long à obtenir, si vous voulez bien vous le rappeler.

Mais combien auriez-vous plus de mal à admettre que les yeux, le nez, la bouche, l'oreille ne sont que des détails insignifiants, tant que vous n'avez pas la place, la grosseur et la forme extérieure de la tête ? Il en est pourtant ainsi, et il sera bon, pour vous en bien persuader, de faire deux ou trois bustes dans les conditions que je viens de vous dire.

Inquiétez-vous d'abord de la hauteur totale de votre modèle, puis, dans cette hauteur, quelle place occupera la tête, le cou, puis voyez la forme de la tête : un ovale plus ou moins allongé.

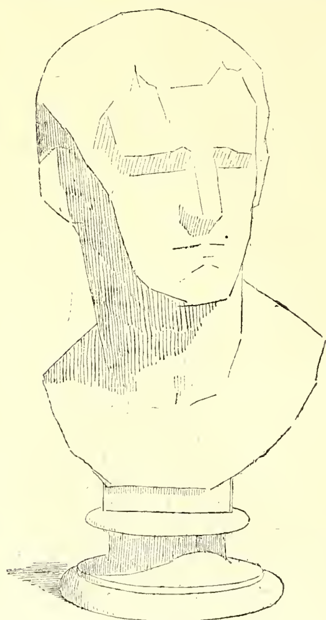


FIG. 114.

Comparez sa plus grande largeur à sa plus grande hauteur. Dans cet ovale ainsi étudié placez par la saillie formée par la ligne des sourcils. Cette ligne est-elle droite, est-elle horizontale, à quelle hauteur est-elle placée ? Un peu au-dessus de la moitié de la hauteur de l'ovale de la tête

Perpendiculairement à cette saillie des sourcils, indiquez le relief du nez qui descend à peu près à moitié de la demi-hauteur de l'ovale, indiquez le relief de l'oreille qui se trouve compris entre les sourcils et le bout du nez, assurez-vous de l'écartement de cette oreille par rapport au contour de l'ovale, indiquez légèrement les ombres que présente la tête ainsi voilée. Faites plusieurs esquisses de ce buste dans différentes positions, prenez-en un autre et enveloppez de même ses détails. Celui-ci a la tête penchée en avant (fig. 115) ; la ligne des sourcils présente une courbe, et la portion de l'ovale au-dessus de cette ligne paraît bien plus grande que la portion comprise au-dessous. La ligne du nez est toujours perpendiculaire à la ligne des sourcils, mais son relief s'est rapproché de la lèvre supérieure, l'oreille remonte un peu au-dessus de la ligne des sourcils, pour le haut, et de la base du nez, pour le bas. Inversement, si la tête est penchée en arrière (fig. 116), les yeux paraissent se rapprocher du sommet du crâne, on voit le dessous des sourcils, le dessous du nez. En un mot, vous voyez que cette tête obéit aux lois de la perspective tout comme un simple solide géométrique, ou une maison, ou un meuble.

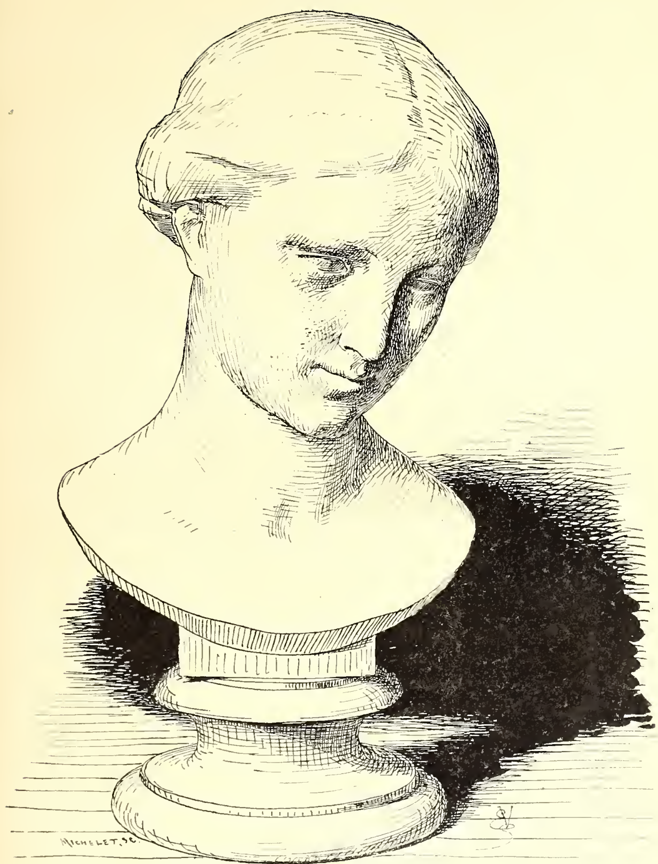



FIG. 115. — Déformation de l'ovale, déplacement des divisions du visage.

# CHAPITRE II

## LES FORMES RAISONNÉES

Bien pénétré de cette vérité, retirez le masque de papier que vous avez mis à vos modèles, reprenez vos esquisses et complétez-les en cherchant, dans les masses indiquées d'abord, la place des traits du visage que vous découvrez maintenant. Après quelques semaines de cette gymnastique préparatoire, vous essayerez de commencer un buste nouveau en le laissant à découvert, et j'espère que vous procéderez tout comme si vous aviez pris la précaution de cacher ce que vous ne devez pas voir d'abord. Alors approfondissez vos études. Autant en commençant je voulais vous faire négliger le détail pour concentrer toutes vos forces sur l'ensemble, autant maintenant j'exige une étude complète et rigoureuse du détail mis à sa place dans l'ensemble. Tournez autour de votre modèle, voyez comment est fait un œil, comment sont faits le nez, la bouche, l'oreille, et suivez les déformations de ces différents traits dans les positions variées que vous faites prendre à ce modèle ou que vous prenez devant lui ; habituez-vous à suivre un contour dans les différents plans où il passe. Rendez-vous compte des courbes produites par les paupières. Voyez comme elles enveloppent le globe de l'œil, vous laissant voir, tantôt leur partie extérieure, tantôt leur épaisseur comprise entre le bord qui porte les cils, et appelé bord ciliaire, et le globe ; regardez avec attention la façon dont la narine s'emmanche au-dessus de la lèvre supérieure, contourne le bout du nez, va en s'écartant former ce que l'on appelle l'aile du nez, puis passant au-dessous, envoie une petite saillie jusque dans l'intérieur de l'organe. Dessinez avec soin les contours des lèvres, la ligne formée par la rencontre de la lèvre supérieure et de la lèvre inférieure ; comparez cette courbe avec les contours supérieur et inférieur de chaque lèvre. Que l'oreille appelle à son tour votre attention ; considérez les plis formés par le cartilage et appliquez-vous à exprimer les courbes qui enveloppent d'une façon si particulière le trou auditif. Cette étude du détail par laquelle autrefois on faisait débuter l'élève n'était pas mauvaise en soi-même. Ce qui était mauvais, c'était précisément de la mettre au début ; c'était de rétrécir tout d'abord l'esprit de l'enfant en

lui faisant copier des dessins tout faits d'organes séparés dont il ne pouvait comprendre la corrélation, le rôle dans l'ensemble. Mais en remettant ce travail à sa place, c'est-à-dire en en faisant la seconde phase de l'éducation, de plus en le faisant faire à l'élève, non plus d'après des planches gravées, mais d'après des reliefs en plâtre et puis d'après nature de façon qu'en étudiant l'œil il le voit toujours dans son rapport de place, de grandeur, de forme avec le nez, la bouche, le front, les joues, etc., on ne pourra qu'en retirer grand profit en empêchant le débutant de se contenter d'à peu près sans forme déterminée.

C'est du reste ce que nous avons fait dès nos premières leçons de dessin.



FIG. 116.

Après avoir fait copier à l'élève des solides géométriques simples dans la position où il les voyait, ne lui avons-nous pas fait étudier la forme absolue et vraie de ces mêmes objets, afin qu'il s'en rendît un compte exact dans les différentes déformations que lui présentait la perspective ? Nous avons fait des projections, nous avons étudié séparément chaque face du modèle dont nous avions d'abord copié l'ensemble. Puis nous sommes retournés à l'ensemble et nous l'avons alors mieux compris et mieux vu.

Il va en être de même pour la figure humaine.

Vous avez commencé par copier des ensembles, des masses sans détails, puis vous avez ajouté les détails principaux ; vous avez ensuite étudié séparément chacune de ces formes particulières, puis, revenant à l'ensemble, vous lui donnez son vrai caractère par le dessin rigoureux et fidèle des organes qui le composent.

Commencer l'étude du corps humain en faisant dessiner à l'élève un personnage tout entier serait une exagération de ce principe dans laquelle il ne faut pas tomber — la tête forme à elle seule un ensemble qu'il est bon d'étudier séparément avant d'aborder la figure entière. — On peut même également, étudier à part les membres. Ainsi prenons pour modèle une main. Je pense qu'il ne sera plus nécessaire de recourir aux petits papiers pour vous cacher les détails. Vous êtes assez avancé dans votre éducation pour ne pas esquisser une main en commençant par les ongles et les plis de la peau. Vous chercherez d'abord à vous rendre compte de la grosseur de votre modèle, de la direction de ses formes,

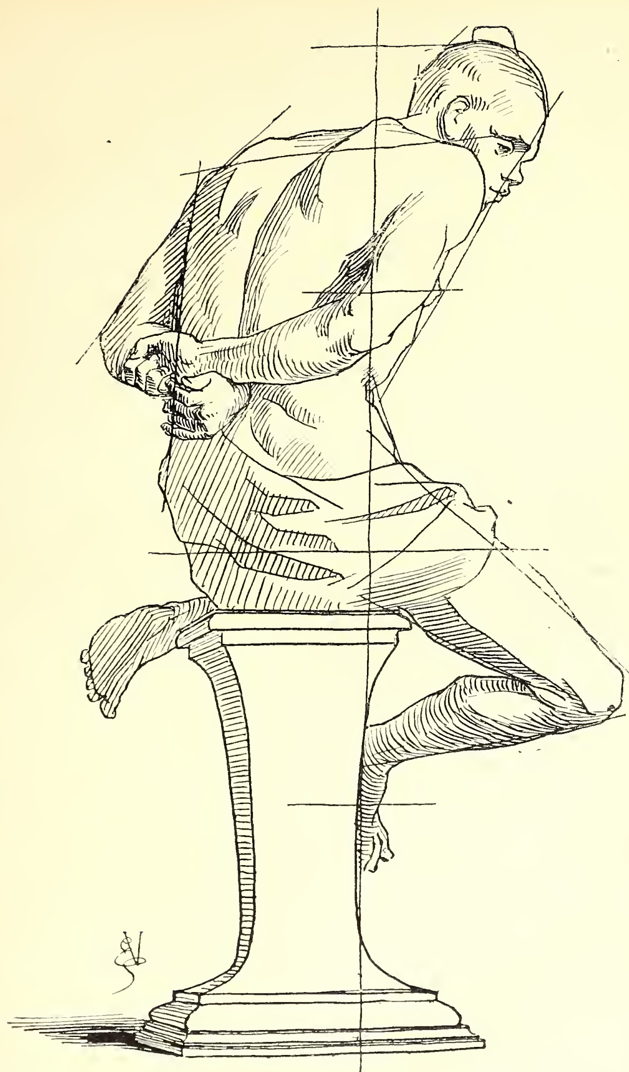


FIG. 117. — Esqui e indiqua it les directions à chercher avant les formes.

de l'importance relative de ses principales divisions, puis vous arriverez aux jointures des doigts, aux saillies osseuses qui marquent le dos de la main, puis enfin aux ongles et aux plis de la peau. Même étude pour le pied ; on trouve chez les marchands de plâtre des pieds et des mains séparés dans toutes les positions, moulés sur la nature ou sur des statues ; ayez quelques modèles de ce genre et copiez-les sous tous leurs aspects. Si vous ne craignez pas de trop vous encombrer, vous pouvez aussi vous procurer des bras, des jambes, des torses, moulés séparément, dont l'étude raisonnée et méthodique vous avancera beaucoup et vous amènera graduellement à l'étude de l'académie.

On appelle académie, une figure d'ensembte représentant un personnage généralement nu ou drapé à l'antique et faite d'après une statue où d'après la nature.

On étend ce nom au local où l'on réunit des élèves pour étudier ensemble d'après un même modèle. Quand on est arrivé à ce point, le meilleur parti à prendre, c'est d'aller à l'Académie, où l'on trouvera des modèles de grande taille, variés et convenablement éclairés. On peut encore avoir chez soi quelques réductions de statues et trouver moyen de les éclairer suffisamment soit de jour, soit à la lampe. Néanmoins, nous conseillerons toujours à l'élève d'aller à l'Académie.

A Paris, grâce à la large et intelligente générosité de la ville, il n'y a pas de quartier où l'on ne trouve gratuitement, sous la direction d'un ou de plusieurs professeurs, une école abondamment pourvue de modèles en plâtre de toutes sortes et même de modèles vivants. Dans nombre d'autres villes, tant on a reconnu aujourd'hui l'importance de l'étude du dessin, on trouve des avantages analogues.

Je puis donc sans crainte recommander à l'élève de ne pas se confiner aux quatre murs de sa chambre et de profiter des moyens d'étudier en commun, mis si abondamment à sa disposition.

---

## CHAPITRE III

### L'ACADÉMIE

Vous voilà donc devant une figure d'ensemble : des difficultés nouvelles se présentent, mais non d'autres procédés pour les résoudre. Pour juger du mouvement du personnage que vous avez à copier, vous vous servirez du fil à plomb tenu verticalement par le haut, ou à deux mains horizontalement, comme vous avez fait jusqu'à présent.

Le mouvement, c'est la première chose dont vous devez vous inquiéter.

Le personnage est-il debout, assis, tout droit, accroupi, etc., etc. ? Voyez la proportion de la plus grande largeur à la plus grande hauteur selon la position du corps et de ses membres. Un bras étendu sur le côté, par exemple, vous forcera à mettre le corps sur le côté opposé du papier pour avoir la place du bras. Un bras élevé au-dessus de la tête vous forcera à réduire la proportion de la figure, car la tête ne devra pas monter jusqu'en haut afin que le bras ait sa place. Si le personnage est debout, il faut encore voir comment il se tient. Porte-t-il sur les deux jambes ou sur l'une des deux seulement ? Il est très rare qu'une figure porte sur les deux jambes; le plus généralement, l'une des deux est tendue et supporte le poids du corps, l'autre est fléchie et ne fait que maintenir l'équilibre. Dans ce cas, les hanches quittent la position horizontale qu'elles ont dans la station sur les deux jambes; la hanche reste haute au-dessus de la jambe raidie, l'autre baisse. Le haut du corps se porte, pour retrouver son aplomb, au-dessus du support que lui présente la jambe ; les épaules font équilibre aux hanches en prenant l'inclinaison inverse, c'est-à-dire que l'épaule droite baisse si la hanche droite monte, l'épaule gauche montant au-dessus de la hanche gauche baissée. Il résulte de cette situation que le contour du corps forme un angle, entre l'épaule baissée et la hanche élevée et que de l'autre côté au contraire, ce contour est aussi tendu et allongé que possible entre l'épaule et la hanche écartées l'une de l'autre. Dans un corps portant sur les deux jambes, et vu de face, il est clair que la verticale le partagera en deux parties égales et symétriques; le fil à plomb partant du milieu du cou, passera dans le milieu du ventre, entre les deux genoux, et aboutira entre les deux pieds à égale distance de l'un et de l'autre. Mais sitôt que le personnage s'appuie sur une jambe et fléchit l'autre, le passage de la verticale

est sensiblement modifié, cela se comprend de soi. Généralement, dans ce cas, le fil partant du creux de la gorge aboutit vers la cheville interne de la jambe qui porte le poids du corps.

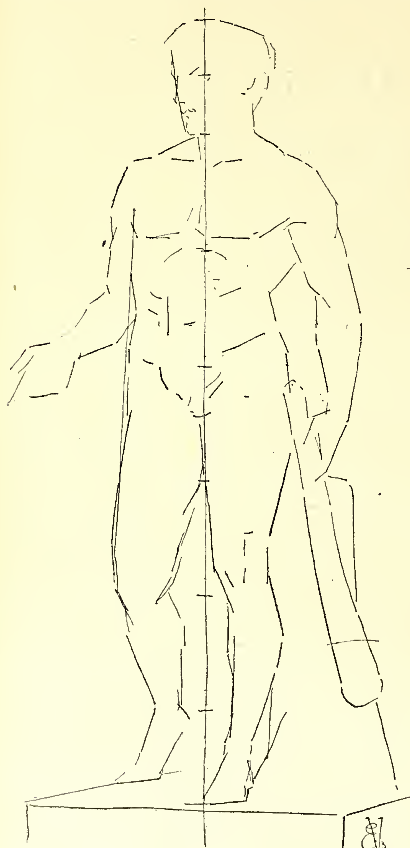



FIG. 118.

Vos observations faites, lorsque vous avez reconnu sur quelle jambe porte le modèle, que vous avez constaté l'inclinaison contraire des hanches et des épaules et le passage du fil à plomb au travers du corps, tracez une verticale dans le milieu de votre papier : cherchez le milieu de la hauteur du modèle que vous trouverez à l'entre-jambe, et notez le milieu de votre verticale. Mettez sur cette verticale un point tout en haut, environ à un ou deux centimètres du bord du papier, c'est là que viendra la tête, et un en bas à la même distance du bord, pour la limite des pieds. Prenez à bras tendu, avec votre crayon tenu verticalement, la hauteur de la tête du modèle et voyez combien cette hauteur est contenue de fois dans la hauteur totale du corps. Vous la trouverez contenue de six fois et demi à sept fois et demi, selon que le modèle est de petite ou de grande taille. Divisez votre verticale depuis le point du sommet jusqu'au point du bas en parties égales, dans la proportion que vous venez de constater sur le modèle. Voilà déjà quelques jalons posés : la verticale sur laquelle vous placerez le creux de la gorge et la cheville interne de la jambe qui porte, le milieu où vous placerez l'entre-jambe, et la hauteur de la tête. Par rapport à ces premiers points, cherchez la hauteur des épaules et des hanches, et, au moyen de

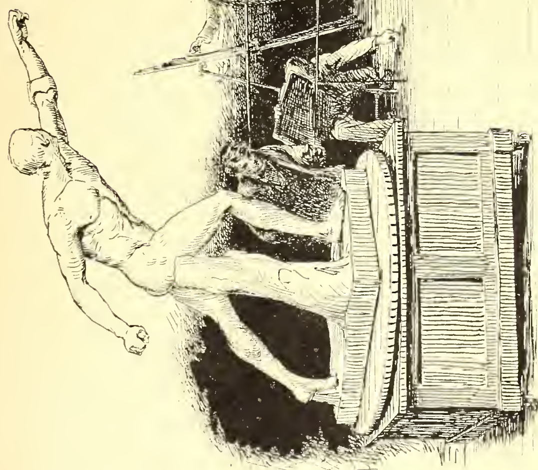


FIG. 119. — L'Académie.

deux lignes, indiquez la direction de chacune de ces parties. Comparez la largeur des hanches et des épaules entre elles et à la hauteur déjà connue de la tête. Voyez si les deux épaules et les deux hanches sont placées rigoureusement à même distance de la verticale passant par le creux de la gorge et la cheville interne de la jambe qui porte, et notez les différences, s'il y en a. Réunissez ces quelques points par des lignes droites indiquant la direction. De même pour la place des genoux et des pieds, des coudes et des mains; voyez le mouvement de la tête, quelle place elle occupe sur les épaules et quelle inclinaison prend son ovale; tout de suite la ligne des yeux, celle du nez et celle de la bouche.



FIG. 120.

Voilà votre académie, non pas dessinée, mais mise en place et indiquée dans ses grandes lignes et dans son mouvement. Indiquez la place des pectoraux, la ligne plus ou moins sinueuse qui marque le milieu du torse, le nombril qui se trouve au bas de cette ligne, et les plis des aines; cherchez la grosseur des bras, des jambes, qui ne sont encore notés que par les lignes qui marquent leur direction. Comparez ces largeurs à la largeur du torse ou de la tête ; comparez les différentes longueurs des membres, bras, avant-bras, cuisses, jambes, à la hauteur de la tête. Ayez soin de considérer les deux contours en même temps.

Pour l'ensemble, nous avons constaté qu'un des deux contours se présentait en ligne droite allongée, tandis que l'autre s'accentuait en une ligne sinueuse. Nous avons déterminé la cause de cette disposition, qui tient à une question d'équilibre de la charpente du corps. Vous retrouverez une cadence analogue dans les bras, dans les jambes ; toujours un contour simple est en opposition avec un contour sinueux et accentué. Cela tient à ce que les masses musculaires qui se gonflent pour produire un mouvement donnent du relief au contour, et que, dans le même moment, les muscles placés au côté opposé, et qui sont destinés à produire le mouvement inverse, sont au repos et ne font pas de saillie sur le contour. Il résulte de là une alternance de lignes droites et de lignes courbes, de lignes fermes et de lignes molles qui sont un des éléments de la beauté du dessin. Cette alternance bien observée plaît à l'œil, que rebuteraient et fatigueraient l'égalité des contours et la similitude des lignes, et surtout elle satisfait la raison par la logique qu'elle donne au dessin.

On sent que la forme répond au but, et affirme la fonction. C'est ainsi, et pas autrement, que cela doit être pour « Être », pour agir. Or, quand devant un objet il arrive que l'œil est charmé et que la raison approuve, l'objet est une œuvre d'art. Et nous trouverons cette loi dans toutes les branches de l'art, parce que l'art est un et qu'il se manifeste à notre entendement par les mêmes moyens, qu'il s'applique à un paysage, à un être vivant, à un objet mobilier ou à un monument.

Nous verrons par la suite que si le meuble montre du premier coup l'usage auquel il est destiné, si toutes ses parties s'appliquent logiquement à cet usage ; que si le monument fait comprendre par sa forme extérieure ce qui se fait dans ses murs ; si ses colonnes, si ses piliers supportent bien, sans qu'il soit possible de les supprimer sous peine de tout détruire, les parties où sont appliqués ces piliers et ces colonnes, les lignes de ce meuble, les lignes de ce monument auront grand'chance d'être belles et agréables à l'œil, et le monument, le meuble s'élèveront au niveau d'œuvre d'art.

Appliquant cette grande loi à la figure humaine, vous vous efforcerez, dans vos académies, de faire vrai dans le sens le plus large du mot, c'est-à-dire, bien construit. Les figures drapées sont une excellente étude, à ce point de vue. Elles forcent, plus encore que le nu, à construire. Car, si l'on ne fait pas sentir la charpente sous les plis, on n'a produit qu'un paquet de chiffons. L'antiquité et le moyen âge vous offrent d'admirables modèles de figures drapées. — Notre gravure 120 représente une statue du XV[e] siècle tirée de l'église de Brou.

# CHAPITRE IV

## SINCÉRITÉ ET CONSCIENCE

Revenons à notre académie. Rien n'est encore dessiné, mais tout est en germe. Votre silhouette est esquissée, esquissez maintenant le relief. Marquez par un ton infiniment léger la place des ombres (figs. 117-121), puis cherchez la forme même des parties dont vous n'avez encore indiqué que la place et la direction, en ayant toujours l'œil sur les deux contours à la fois, pour donner au corps sa vraie physionomie.

Vous ne savez pas encore l'anatomie, et il ne faut pas que vous la sachiez. Cette science trop tôt acquise risquerait de nuire à votre sincérité. Copiez naïvement, sincèrement, avec une fidélité scrupuleuse, tous les détails du contour et du modelé, en les comparant entre eux, pour ne leur donner que leur importance relative.

Songez que les artistes grecs, dont nous admirons tant de merveilleux chefs-d'œuvre, n'étudiaient pas l'anatomie sur le cadavre, puisque alors on se fût bien gardé de disséquer un être humain : on aurait cru commettre une profanation. Leur modelé, si vrai, si juste, si précis, ils l'obtenaient par l'étude attentive du corps vivant, dans toutes les actions, dans toutes les attitudes. Vous voyez jusqu'où l'on peut aller par l'étude sincère et scrupuleuse de la nature. Néanmoins, aujourd'hui que les préjugés qui arrêtaient l'essor du génie humain tendent de plus en plus à disparaître, il serait puéril de se priver des ressources qu'offre l'anatomie par la dissection des cadavres. Les Grecs, il faut bien le dire, avaient, bien plus que les artistes de nos jours, l'occasion d'étudier, sans recourir à la dissection, à une époque où l'homme, vivant sous un merveilleux climat, et attachant une importance extrême aux exercices du corps, se rencontrait nu dans tant de circonstances et fournissait ainsi aux artistes les plus beaux modèles, et modèles non pas posant, mais dans tout le développement musculaire de l'action la plus intense.

Ainsi donc, copiez votre modèle, acharnez-vous, mettez dans le rapport le plus juste possible, par une comparaison constante, les reliefs du corps ; inquiétez-vous de la forme des vides laissés entre les différentes parties et à travers lesquels

vous apercevez le fond. Si votre figure est dessinée avec précision, ces vides seront justes : réciproquement si les vides sont justes, les formes du corps seront justes aussi. Vous avez donc là un excellent moyen de contrôle qu'il faut mettre



*Esquisse d'un dessin de la Vénus accroupie, laissant encore voir les faux traits de la mise en place*

FIG. 121.

à profit. Puis quand votre contour sera suffisamment exact et vos ombres à leur place, teintez le fond qui se trouve derrière, afin que votre figure soit dans l'air.

# CHAPITRE V

## LE MODÈLE VIVANT

Quand vous vous tirerez passablement d'une figure d'après la bosse, essayez-vous au modèle vivant. Ici nouvelle difficulté. Le modèle remue, respire du moins, son immobilité n'est pas absolue. Il faut saisir le mouvement au vol, bien voir ce qui fait son caractère, et, une fois fixé, ne plus se laisser dérouter par les variations que subira la pose.

Autre difficulté : le modèle n'est plus blanc comme était le plâtre, il est coloré, il présente même des variétés de coloration qui, se mêlant au jeu des ombres et des lumières, vous forceront à une énorme attention pour trouver les valeurs de ton. En revanche, le vivant vous offre une ressource que vous n'aviez pas avec le plâtre ; vous pouvez tâter et savoir ainsi si le relief que vous avez à rendre est formé par une partie charnue ou par un os.

C'est là un précieux renseignement, et vous vous appliquerez à faire sentir ces différences dans votre exécution. C'est ainsi que vous donnerez de l'intérêt à votre dessin : différences de coloration entre les régions où la peau est exposée à l'air et celles où le vêtement la protège ; différences d'éclairage ; vives oppositions dans les parties directement frappées par la lumière, teintes grises et noyées, là où la lumière ne vient qu'obliquement et de loin ; différences d'exécution selon qu'il s'agit de rendre les parties molles et charnues ou d'accentuer une saillie osseuse ; mais, unité dans la variété ; que tout cela appartienne bien au même corps, et n'empêche pas la figure entière de s'enlever franchement et simplement sur le fond.

Ne faites pas un fond de fantaisie, mais celui-là même qui se trouve derrière le modèle, les accessoires qui peuvent se rencontrer, meuble quelconque, vêtements, la table sur laquelle est monté le modèle. Vous aurez de grands efforts à faire pour mettre tous ces objets en juste valeur avec votre figure, cela vous exercera à copier et vous habituera à la sincérité devant la nature en même temps que vous y trouverez d'excellents points de repère pour la mise en place.

Et, maintenant, l'anatomie. Il est temps. Vous avez constaté les parties os-

seuses qui se montrent sous la peau. Vous commencez à les exprimer avec assez d'exactitude, vous devez éprouver le besoin de savoir comment elles se rattachent à l'ensemble du squelette et pourquoi on les voit ici et non là. Dans les



FIG. 122.

Académies on a généralement un squelette. A son défaut, allez passer quelques après-midi à la galerie d'anthropologie du Muséum, la carte nécessaire s'obtient très facilement en faisant une demande à l'administration.

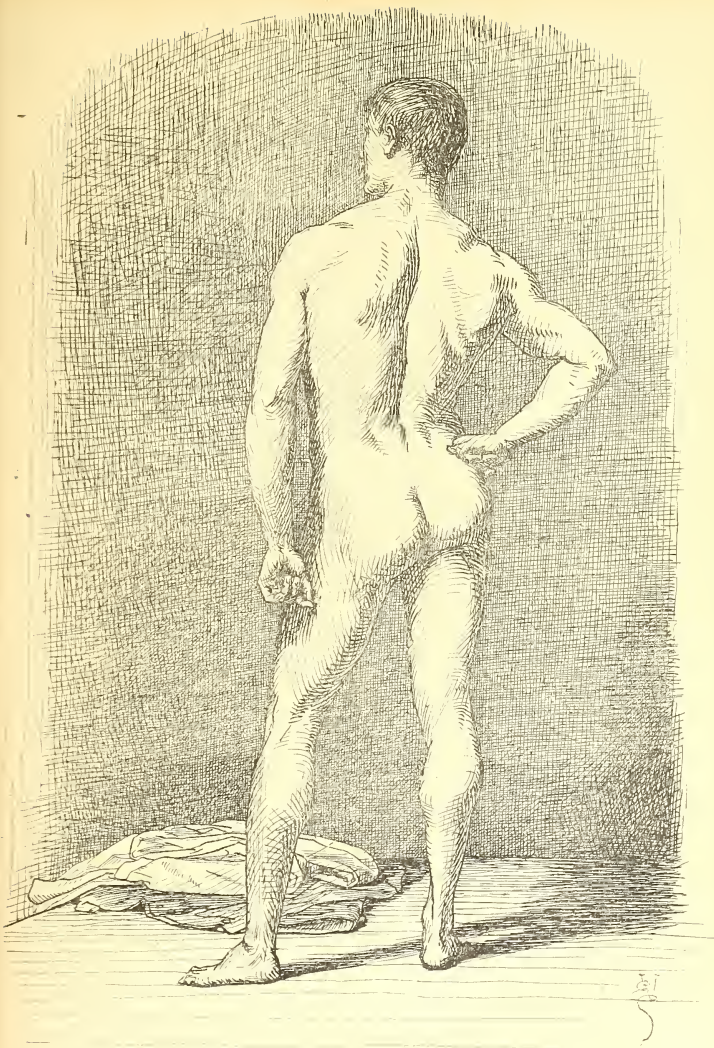


FIG. 123. — Le modèle vivant.

# CHAPITRE VI

## OSTÉOLOGIE

Vous savez que l'homme est un vertébré, c'est-à-dire que ses membres ont une charpente intérieure dont les diverses parties sont reliées entre elles et soutenues par une sorte de colonne formée de petites assises nommées vertèbres. Cette colonne s'appelle, pour cette raison, colonne vertébrale.

La colonne vertébrale se soude à sa partie inférieure à un ensemble appelé les os du bassin, qui, dans sa concavité, contient des intestins, et à l'extérieur est porté par les membres inférieurs. Au sommet de la colonne vertébrale est articulée la tête; à l'extrémité inférieure de la région cervicale (du latin *cervix*, qui veut dire cou) se trouve l'appareil qui supporte les membres supérieurs. Cet appareil est composé des omoplates par derrière et des clavicules par devant. Les clavicules s'appuient à l'extérieur sur les omoplates et au centre sur un os plat qui occupe le milieu de la poitrine et que l'on appelle le sternum. Le sternum est plus court que la région dorsale de la colonne vertébrale, aussi vous voyez que des douze côtes, qui de chaque côté s'attachent aux douze vertèbres dorsales, les six premières seulement à droite et à gauche viennent prendre appui directement sur le sternum ; les suivantes ne s'y rattachent que par un prolongement commun appelé cartilage. Ce sont les fausses côtes; et les deux dernières de chaque côté ne s'y rattachent pas du tout et restent libres. On les appelle côtes flottantes.

Le membre supérieur est composé de deux portions : le bras, formé d'un os qui va de l'épaule au coude; l'avant-bras, qui va du coude au poignet et qui est formé de deux os. Le poignet est composé d'un assemblage de huit os auxquels s'attache la main, formée elle-même de dix-neuf os.

Vous remarquez la multiplicité des os qui va croissant jusqu'à l'extrémité du membre. Nous faisons la même observation pour le membre inférieur qui présente aussi deux fractions : la cuisse, formée d'un os allant de la hanche au genou; la jambe, allant du genou au pied, et formée comme l'avant-bras, de deux os. Entre la jambe et le pied proprement dit se trouve, comme entre l'avant-bras et la main, une série d'osselets, mais beaucoup plus gros et au nombre de sept seulement ;

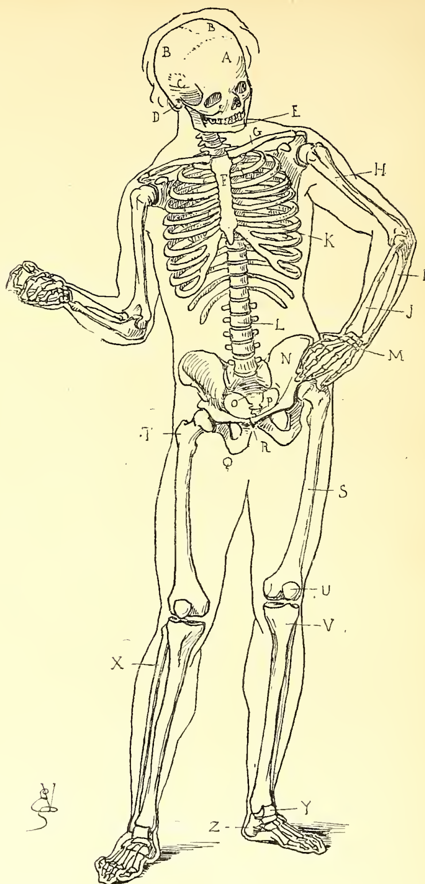



FIG. 124.

A, Frontal.
BB, Pariétaux.
C, Temporal.
D, Apophyse mastoïde.
E, Maxillaire inférieur.
F, Sternum.
G, Clavicule.
H, Humérus.
I, Cubitus.
J, Radius.
K, Cage thoracique, côtes.
L, Vertèbres lombaires.
M, Les os du carpe.
N. Os iliaque.
O, Sacrum.
P, Coccyx.
Q, Ischion.
R, Pubis.
S, Fémur.
T, Grand trochanter.
U, Rotule.
V, Tibia.
X, Péroné.
Y, Astragale.
Z, Calcanéum.

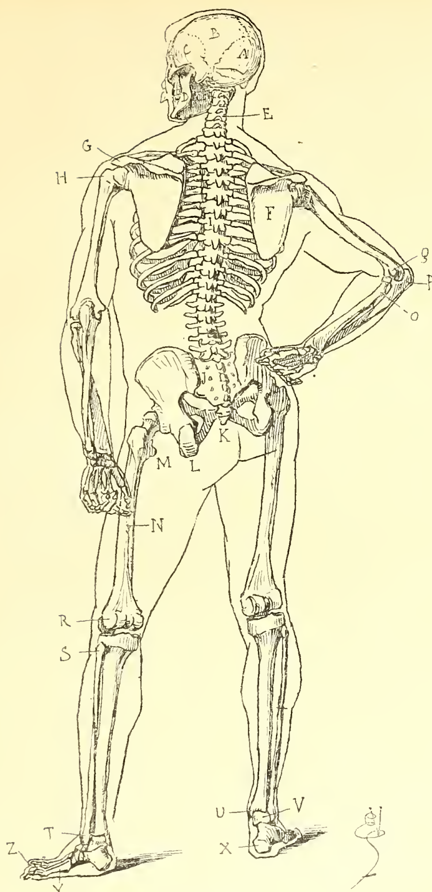



FIG. 125.

A, Occipital.
B, Pariétal.
C, Temporal.
D, Maxillaire inférieur.
E, Vertèbres cervicales.
F, Omoplate.
G, Acromion.
H, Grosse tubérosité.
I, Vertèbres dorsales.
II, Vertèbres lombaires.
J, Sacrum.
K, Coccyx.
L. Ischion.
M, Petit trochanter.
N, Ligne âpre.
O, Tubérosité bicipitale.
P, Olécrâne.
Q, Epitrochlée.
R, Condyle du fémur.
S, Tête du péroné.
T, Malléole externe.
U, Malléole interne.
V, Astragale.
X, Calcanéum.
Y, Métatarsien.
Z, Phalanges.

enfin le pied est formé, comme la main, de dix-neuf os. Au genou, un os séparé protège l'articulation en avant : c'est la rotule.

Voilà ce que présente, à première vue, le squelette dont nous allons étudier et dessiner chaque partie séparément. Mais il nous suffit déjà de cet aperçu pour nous rendre compte de ce que nous voyons sous la peau dans nos études d'après nature. Faites un croquis de la disposition générale du squelette, et rentrons à la maison. Prenez votre dernière étude d'après nature et, à l'aide de votre croquis de squelette, reconnaissez les parties osseuses que vous avez dessinées. Etendez un papier calque sur votre académie, et placez dans ses contours les os du squelette (fig. 124 et 125). Vous verrez ainsi que les saillies osseuses sont formées, dans le torse, par les clavicules et certaines parties des omoplates, par le sternum, et par les os du bassin. Dans le membre supérieur, vous voyez des têtes d'os au coude et au poignet ; dans le membre inférieur, à la hanche, au genou, notamment la rotule, et à l'emmanchement du pied. Dans la tête, la construction osseuse se distingue à peu près partout, au front, autour des yeux, aux pommettes, au nez, à la mâchoire inférieure.

## CHAPITRE VII

### NOMENCLATURE ET NOTIONS GÉNÉRALES

Retournons au Muséum et complétons l'étude du squelette. Si vous pouvez vous procurer des os séparés, vous les dessinerez plus commodément ; sinon étudiez par parties un squelette monté.

Avant de commencer, quelques explications préliminaires seront utiles pour nous entendre sur la valeur des mots qui vont revenir fréquemment dans la description des différentes parties du squelette. Nous l'étudierons dans l'ordre suivant : le tronc allant des épaules aux cuisses, les membres supérieurs, les membres inférieurs, la tête. Les deux bras et les mains étant identiquement pareils, nous ne décrirons qu'un de ces membres ; de même pour la jambe et le pied. On distingue généralement, dans une pièce anatomique, une partie interne, tournée vers l'axe du corps passant par la colonne vertébrale, une partie externe tournée en dehors par rapport à cet axe, une partie antérieure, tournée dans le sens de la marche, et une partie postérieure tournée à l'opposé. Il en résulte que, pour un os du dos, sa partie antérieure regardera l'intérieur du corps, tandis que sa postérieure sera tournée du côté de la peau ; inversement, pour un os de la poitrine. sa partie antérieure sera sous la peau, et sa partie postérieure sera tournée vers l'intérieur du corps.

Les os sont pairs lorsque l'on en trouve un de même nom de chaque côté du corps, l'os de la cuisse par exemple ; ils sont impairs dans le cas contraire, comme le sternum ; et alors ils sont placés dans l'axe du corps et sont symétriques, c'est-à-dire qu'ils ont leurs deux moitiés semblables par rapport à l'axe vertical ; on n'y voit pas de côté interne ou externe, mais une face antérieure et une face postérieure. On distingue les os longs, comme le fémur dans la cuisse, qui présentent un corps ou diaphyse et deux extrémités ou apophyses, les os plats, qui offrent, comme l'omoplate des bords, des angles et des faces, et les os courts, les vertèbres, les os des poignets, etc., qui présentent des faces et des bords.

On nomme apophyse, une partie d'un os faisant saillie sur cet os (du grec

*apo*, *phusis*, qui pousse en dehors) : apophyse coracoïde, apophyse mastoïde, etc., symphyse, la ligne où deux parties osseuses se soudent (*sun*, *phusis*, aller avec) ; symphyse du pubis, du menton. La terminaison *ide* que présentent beaucoup de noms anatomiques, désigne une ressemblance coracoïde (*coracos*, *ëidos*, qui ressemble au bec d'un corbeau).

Nous aurons aussi à parler de cavité, de fosse, de tête, de tubérosité, de protubérance, mais ces noms clairs par eux-mêmes n'ont pas besoin d'une explication préalable.

---

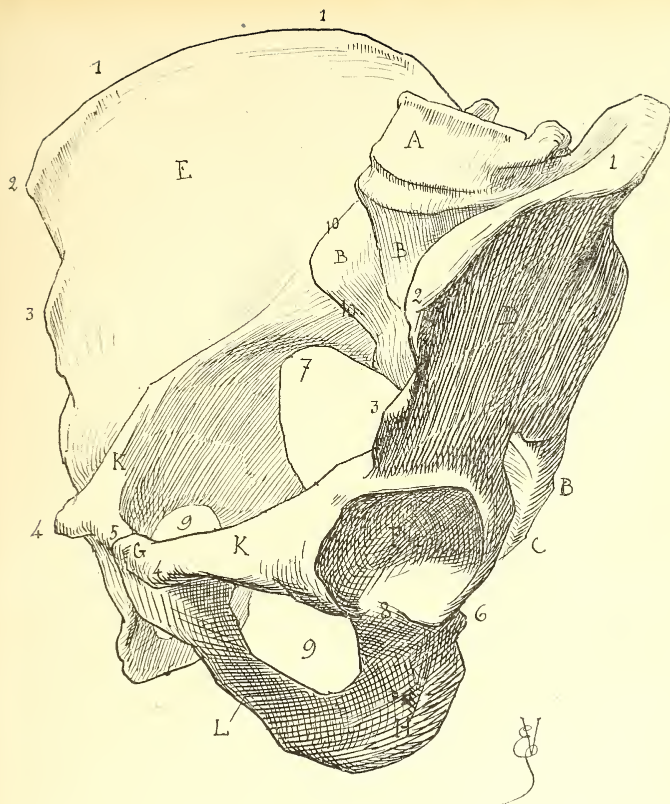



FIG. 126

SQUELETTE DU BASSIN

A. Cinquième vertèbre lombaire.
B, Sacrum,
C, Coccyx.
D, Fosse iliaque externe.
E, Fosse iliaque interne.
F, Cavité cotyloïde.
G, Pubis,
H. Ischion.
K, Branche horizontale du pubis.
L, Branche descendante du publis ou ischio-pubienne.

1, 1, 1, Crête iliaque.
2, Epine iliaque antérieure supérieure.
3, Epine iliaque antérieure inférieure.
4, Epine du pubis.
5, Symphyse du pubis.
6, Epine sciatique.
7, Echancrure sciatique.
8, Echancrure cotyloïde.
9, Trou sous-pubien ou obturateur, ou iliaque.
10, Ligne commune de jonction de l'os iliaque et du sacrum par leur surface auriculaire.

# CHAPITRE VIII

## LA COLONNE VERTÉBRALE

Nous avons vu que cette colonne est formée de petits os superposés, appelés vertèbres. Ces os sont au nombre de vingt-quatre et se nomment, selon la portion de la colonne à laquelle ils appartiennent : vertèbres cervicales (*cervix*, cou), au nombre de sept ; vertèbres dorsales ou du dos, au nombre de douze ; vertèbres lombaires, au nombre de cinq. Toutes les vertèbres présentent comme caractère essentiel un corps à la partie antérieure, et à la partie postérieure une apophyse médiane dirigée de haut en bas, appelée apophyse épineuse ; des apophyses latérales, appelées apophyses transverses, et apophyses articulaires, servent au jeu des vertèbres les unes sur les autres et à des attaches de muscles. Chaque vertèbre est percée d'un trou, et la réunion de ces trous superposés forme le canal médullaire, où passe la moelle épinière. Les vertèbres lombaires sont les plus grosses et la série va en diminuant vers le haut ; les vertèbres cervicales sont les moins grosses, mais elles sont un peu plus larges que les précédentes. En dehors de ces caractères généraux, nous avons à remarquer certaines vertèbres qui se distinguent par une forme particulière. La première cervicale, appelée atlas, a l'apparence d'un simple cercle ayant de chaque côté une surface articulaire pour recevoir les condyles du crâne, que cette vertèbre porte comme Atlas, selon la mythologie, portait le globe céleste ; la seconde vertèbre cervicale appelée axis, est munie à sa partie supéro-antérieure d'une saillie appelée apophyse odontoïde, c'est-à-dire en forme de dent. Cette apophyse, pénétrant dans le cercle formé par l'atlas et fixée à sa paroi antérieure, sert de pivot ou d'axe au crâne. La septième vertèbre cervicale, appelée proéminente, produit en effet, sur la partie postérieure du cou, au niveau des épaules, une forte éminence d'autant plus accentuée que la tête s'incline davantage en avant.

La colonne vertébrale se soude par sa dernière vertèbre lombaire au sacrum, sorte de prolongement de la colonne, où l'on retrouve la trace de vertèbres soudées entre elles, ainsi que dans le coccyx, qui fait suite et termine le rachis ou colonne vertébrale par en bas. La colonne vertébrale, prise dans son ensemble, suit une ligne sinueuse, droite dans la partie cervicale, arrondie postérieurement

à la partie dorsale et revenant en avant dans la partie lombaire; le sacrum à son tour se reporte en arrière, et le coccyx revient en avant. Le sacrum se soude de chaque côté à l'un des os iliaques; ces deux os se réunissent en avant par la symphyse du pubis, et cet ensemble forme une vaste cavité à jour appelée le bassin (fig. 126).

L'os iliaque est un os pair et plat. C'est le plus large et le plus fort des os du squelette. Il présente une forme très particulière et devra être dessiné avec beaucoup de précision, car de la connaissance approfondie de ses plans et de ses saillies dépendra la correction du dessin de la difficile région des hanches, dans vos académies. Remarquez ce mouvement de torsion que semble avoir subi la partie supérieure de cet os par rapport à la partie inférieure : à la face externe de l'os vous noterez la cavité cotyloïde (du grec *cotulè*, cuvette), destinée à recevoir la tête de l'os de la cuisse ; en dessous et en avant de cette cavité, se voit un trou oblong, nommé trou iliaque ou trou sous-pubien, limité en avant par une plaque osseuse appelée pubis, en haut par la branche horizontale et en bas par la branche descendante du pubis. Cette branche descendante se termine en arrière par une forte tubérosité appelée ischion.

La partie supérieure de l'os iliaque présente une face interne et une face externe, et son sommet est nommé crête iliaque; cette crête aboutit en avant à une saillie appelée épine antérieure supérieure, en dessous de laquelle une autre plus petite prend le nom d'épine antérieure inférieure. En arrière se voit l'épine iliaque postérieure.

---

# CHAPITRE IX

## LE THORAX

Le thorax (mot grec qui signifie creux de la poitrine) ou cage thoracique est formé par les côtes qui s'attachent aux vertèbres dorsales et viennent par devant se relier au sternum soit directement, soit par un cartilage commun.

Le sternum est un os plat, impair, situé au milieu de la poitrine, dont il forme la paroi antérieure. Cet os, que sa forme a fait comparer à un glaive, se divise en trois portions : la poignée, située au sommet, la lame et l'extrémité inférieure, pointe du sternum, appelée appendice xiphoïde (du grec *xiphos*, épée). La partie supérieure de la poignée présente trois échancrures : une médiane, fourchette du sternum, et une de chaque côté servant à l'insertion de la tête de la clavicule. Les bords du sternum présentent de chaque côté sept échancrures destinées à recevoir les cartilages spéciaux des six premières côtes et le cartilage commun qui réunit les suivantes. Le sternum est situé au niveau de la deuxième vertèbre dorsale pour sa partie supérieure, et de la dixième pour sa partie inférieure. Si on regarde le squelette de profil, on voit que le sternum est placé obliquement par rapport à la colonne vertébrale, sa partie inférieure s'en éloignant plus que sa partie supérieure. La longueur du sternum chez l'adulte est de 19 à 20 centimètres, c'est-à-dire un peu moins que la longueur de la main.

La cage thoracique, limitée en arrière par la colonne vertébrale et en avant par le sternum, est formée essentiellement par les côtes qui, au nombre de douze de chaque côté, déterminent la cavité en claire-voie où se trouvent enfermés les organes de la respiration et de la circulation du sang, les poumons et le cœur. Cette cage a son maximum d'étendue au niveau de la huitième côte, qui est la plus grande de toutes. La plus petite est la première, la toute supérieure ; leur taille augmente progressivement jusqu'à la huitième, et diminue de nouveau jusqu'à la dernière. Les six premières, attachées directement au sternum chacune par un cartilage propre, sont dites *vraies côtes* ; les quatre suivantes sont appelées *fausses côtes* et se rattachent au sternum par un cartilage commun et les deux dernières dites *côtes flottantes*, ne se rattachent à rien et restent

libres dans l'épaisseur des parois de l'abdomen. Vous dessinerez avec grand soin la cage thoracique, travail compliqué qui demandera plusieurs séances. Mais il aura un double résultat : d'abord de vous apprendre l'anatomie de cette région, ensuite de constituer une excellente étude de perspective, car je vous réponds que vous aurez du mal à bien faire tourner vos côtes et à les faire distinguer les unes à travers les autres depuis leur point d'insertion à la colonne vertébrale jusqu'à leur extrémité antérieure. Vous dessinerez aussi cette cage par derrière, pour voir comment la côte s'attache à la vertèbre. Vous verrez qu'elle s'appuie sur la partie supérieure de la vertèbre à laquelle elle correspond, et touche légèrement la vertèbre placée immédiatement au-dessus. La côte présente ensuite une tubérosité qui s'articule à l'apophyse transverse de la vertèbre, sur laquelle elle pivote dans le mouvement de bas en haut et de haut en bas de la respiration.

# CHAPITRE X

## RÉGION DES ÉPAULES

Le sommet de la cage thoracique est en partie recouvert par la charpente destinée à supporter le membre supérieur. Cette charpente se compose de l'omoplate

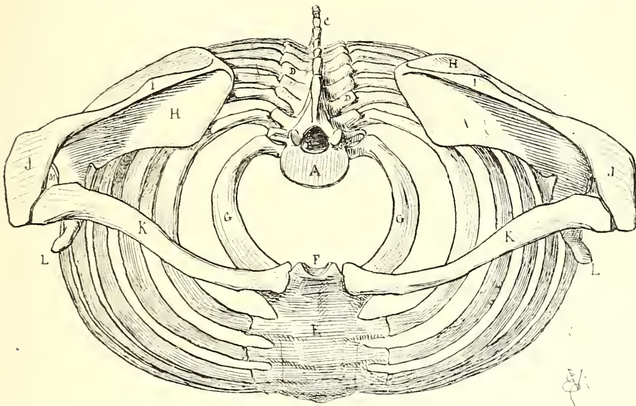



FIG. 127.

CHASSIS LOZANGEAIRE DES ÉPAULES

A, Corps de la 1re vertèbre dorsale.
B, Canal médullaire.
C, Apophyses épineuses.
D. Apophyses transverses.
E, Sternum.
F, Fourchette du sternum.
G, Côtes.
H, Omoplate.
I, Epine scapulaire.
J, Acromion.
K, Clavicules.
L, Apophyse coracoï 'e.
M, Cavité glénoïde.

à la partie postérieure et de la clavicule à la partie antérieure. L'omoplate est un os pair, plat et triangulaire, qui recouvre l'espace compris entre la deuxième

et la huitième côte. On nomme bord spinal le bord qui regarde l'épine dorsale ; bord axillaire, celui qui est tourné du côté de l'aisselle ; le troisième se nomme bord supérieur. Sur le dessus de l'omoplate, et beaucoup plus près du haut que du bas, se trouve une forte saillie se dirigeant obliquement vers l'angle supérieur externe et nommée épine scapulaire (du latin *scapulum*, épaule). Cette épine, beaucoup plus large et épaisse à sa partie externe, se termine par une lame saillante appelée acromion (du grec *acros ômon*, sommet de l'épaule). L'acromion surplombe l'angle de l'omoplate développé en une sorte de disque légèrement concave appelé cavité glénoïde et destiné à recevoir la tête de l'humérus ; la face antérieure de l'omoplate est armée au-dessus de la cavité glénoïde d'une saillie crochue appelée apophyse coracoïde. Ces deux saillies, l'acromion au-dessus, l'apophyse coracoïde en avant, protègent l'articulation de l'humérus très légèrement emboîté dans la peu profonde cavité glénoïde, tout en lui laissant une extrême mobilité. A la partie antérieure de l'acromion s'attache la clavicule, petit os rappelant la forme d'un S qui va de là s'attacher au manche du sternum. La clavicule présente donc deux extrémités, une épaisse, nommée extrémité sternale, et l'autre large et aplatie, appelée extrémité acromiale.

Vous vous rendrez compte en regardant le squelette par le dessus et en retirant la tête si elle se peut démonter, de l'espèce de châssis lozangeaire qui résulte des clavicules en avant répétées en arrière par les épines scapulaires des omoplates.

Un dessin dans cette position sera très profitable.

---




FIG. 128. — Tête de jeune fille (pureté des contours, simplicité du modelé).

# CHAPITRE XI

## LE MEMBRE SUPÉRIEUR

L'humérus est un os long présentant une extrémité supérieure très forte, appelée tête, et destinée à s'articuler dans la cavité glénoïde. Un col réunit cette

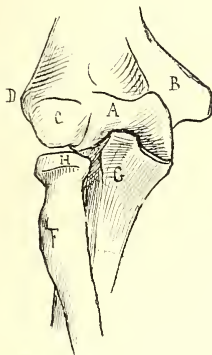



FIG. 129. — Face antérieure.

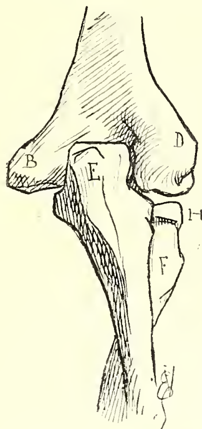



FIG. 130. — Face postérieure.

ARTICULATION DU COUDE (BRAS DROIT)

A, Trochlée.
B, Epitrochlée.
C, Condyle.
D, Epicondyle.
E, Olécrâne.
F, Tubérosité bicipitale.
G, Apophyse coronoïde.
H, Tête du radius.

tête au corps de l'os, et, à ce point de jonction, deux tubérosités, une grosse située en dehors, une petite située en avant, sont séparées par une dépression appelée coulisse bicipitale; sur la face externe, au tiers de sa hauteur, cet os présente une aspérité appelée empreinte deltoïdienne. L'os est tordu dans le sens de sa longueur. L'extrémité inférieure, dont beaucoup de points sont visibles sous la peau, offre un grand intérêt au dessinateur et mérite une attention toute spéciale. Cette extrémité s'aplatit dans le sens de la largeur et se termine par un double système de poulie destinée à l'articulation de l'avant-bras (fig. 129 et 130). La partie interne est munie d'une gouttière et de deux lèvres qui ne permettent que

les mouvements d'arrière en avant. C'est la trochlée (du grec *trochléa*, poulie). La partie externe au contraire est arrondie en forme sphéroïde, et permet des mouvements de rotation en tous sens. C'est le condyle (*condulos*, saillie en forme de tête). Au-dessus de la trochlée est une saillie nommée épitrochlée, et au-dessus du condyle une saillie plus faible appelée épicondyle.

L'avant-bras est formé de deux os, le cubitus au côté interne, et le radius au côté externe. Le cubitus s'appliquant à la trochlée n'a que les mouvements d'arrière en avant.

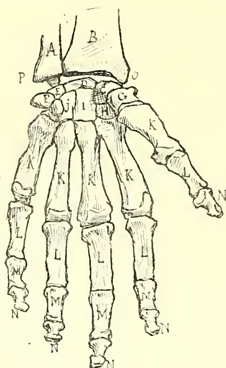



FIG. 131.

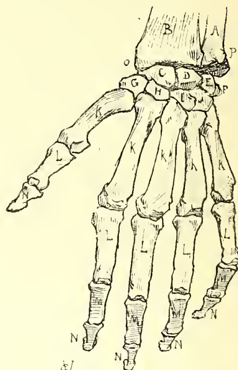



FIG. 132.

SQUELETTE DE LA MAIN

A, Tête du cubitus.
B, Extrémité inférieure du radius.
C, Scaphoïde.
D, Semi-lunaire.
E, Pyramidal.
F, Pisiforme.
G, Trapèze.
H, Trapézoïde.
I, Grand os.
J, Os crochu.
K, Métacarpiens.
L, Premières phalanges.
M, Deuxièmes phalanges (phalangines).
N, Troisièmes phalanges (phalangettes).
O, Apophyse styloïde du radius.
P, Apophyse styloïde du cubitus.

C'est lui qui donne la flexion et l'extension de l'avant-bras sur le bras. Le radius s'applique au condyle, il suit le cubitus dans ses mouvements d'extension et de flexion, et de plus il peut tourner autour de son voisin et le croiser sur sa face antérieure, ce qui permet de mettre la face dorsale de la main en avant et la paume en dedans (*radius*, rayon de roue). C'est la position naturelle du bras pendant le long du corps; on la nomme la pronation (du latin *pronus*, couché sur le ventre). La position contraire, où les deux os sont placés parallèlement et où les pouces sont en dehors, nécessite un certain effort musculaire. C'est la supination (du latin *supinus*, couché sur le dos). Vous dessinerez l'articulation du coude, chaque os séparément, puis les trois réunis. Dans le bras vivant, vous voyez distinctement sous la peau l'épitrochlée, au côté interne; au côté externe l'épicondyle; le condyle de l'humérus et la tête du radius se voient dans le mouve-

ment de flexion. Enfin, à la face postérieure, l'olécrâne se voit dans toutes les positions, cette saillie qui fait la pointe du coude appartient au cubitus dont elle forme l'extrémité supérieure (fig. 130). Dans l'extension, cette apophyse s'engage dans la cavité olécranienne de l'humérus et s'oppose à tout recul de l'avant-bras au delà de la ligne droite. Dans le mouvement de flexion, la partie antérieure de cette extrémité du cubitus appelée apophyse coronoïde (fig. 129), s'engage dans la cavité coronoïdienne située à la partie antérieure de l'humérus et contribue à son tour à l'arrêt du bras dans la flexion, arrêt qui a aussi d'autres causes, notamment l'épaisseur des muscles de la face antérieure du bras et de l'avant-bras dont la compressibilité n'est pas illimitée. Vous remarquerez que le cubitus et le radius sont placés tête-bêche (fig. 124 et 125) : le cubitus est gros en haut et va en s'amincissant vers le bas, où il se termine par une extrémité appelée tête, qui se voit distinctement sous la peau et donne le caractère au côté du poignet correspondant au petit doigt; le radius, au contraire, a sa tête en haut accompagnée d'une saillie appelée tubérosité bicipitale et va en s'élargissant vers le bas, où il se termine en une extrémité aplatie, dont la surface articulaire correspond à la largeur du poignet ou carpe, qui y est fixé, et que l'apophyse styloïde, qui termine la tête du cubitus, ne fait que maintenir en place dans ses divers mouvements.

Le carpe est composé de huit os placés sur deux rangs (fig. 131 et 132); voici leur noms, en commençant chaque rangée par le côté externe (côté du pouce) : et comme moyen mnémonique, remarquez que la série des os du carpe présente :

| | | |
|---|---|---|
| Deux noms commençant par un S . . . . | Scaphoïde.<br>Semi-lunaire. | 1re rangée. |
| Deux commençant par un P . . . . . . | Pyramidal.<br>Pisiforme. | |
| Deux commençant par un T . . . . . . | Trapèze.<br>Trapézoïde. | 2e rangée. |
| Et les deux derniers contiennent le mot *os*. . | Grand os.<br>Os crochu. | |

Vous tâcherez de retenir les noms, mais surtout la forme et le juste rapport de ces os; je n'ai pas besoin d'insister sur l'importance de cette étude pour arriver à donner la souplesse et la précision nécessaires à la main dans vos académies.

A la suite des os du carpe viennent les métacarpiens au nombre de cinq, correspondant aux cinq doigts. Puis enfin les doigts divisés, comme chacun sait, en trois phalanges, nommées : la première, phalange ; la deuxième, phalangine; la troisième, qui porte l'ongle, phalangette. Le pouce seul n'a que deux phalanges.

Copiez avec soin le bras et la main dans toutes les positions : en supination, en pronation. Observez l'angle invariable formé par l'axe du cubitus par rapport à celui de l'avant-bras, et rendez-vous compte, en étudiant le squelette, de la modification apportée dans la forme du bras par la rotation du radius autour du cubitus.

---

# CHAPITRE XII

## LE MEMBRE INFÉRIEUR

L'os de la cuisse, appelé fémur, est le plus long des os du squelette. Il est muni à sa partie supérieure d'une tête qui s'emboîte dans la cavité cotyloïde de l'os iliaque, cette tête est reliée au corps de l'os par une partie oblique appelée col

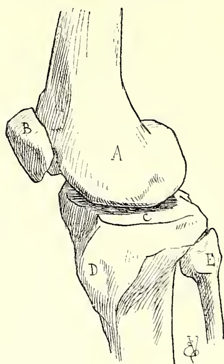



FIG. 133.

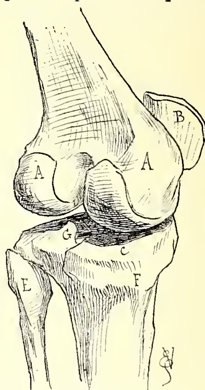



FIG. 134.

SQUELETTE DE L'ARTICULATION DU GENOU (JAMBE GAUCHE)

A, Condyles du fémur.
B, Rotule.
C, Plateaux du tibia.
D, Tubérosité antérieure.
E, Tête du péroné.
F, Tubérosité interne.
G, Epine du tibia.

du fémur, et au point de jonction de ce col et du corps se voit une forte saillie appelée le grand trochanter (fig. 124) et placée à la partie externe de l'os. A la face interne, une tubérosité plus petite prend le nom de petit trochanter. La coupe transversale du corps du fémur détermine une forme triangulaire à côté antérieur curviligne; la partie postérieure du corps présente une arête appelée ligne âpre. La partie inférieure de l'os se termine par deux fortes tubérosités appelées condyles du fémur et destinées à s'articuler avec l'os de la jambe (fig. 133 et 134). Dessinez le fémur sur toutes ses faces, séparément et dans son rapport avec le bassin, afin de vous rendre compte de l'obliquité qu'il présente par rapport à l'axe du corps,

dont il s'écarte beaucoup plus à sa partie supérieure qu'à sa partie inférieure. A noter aussi sa courbure en avant, si on le regarde de profil.

Les condyles du fémur s'appuient sur la large surface que leur offre la partie

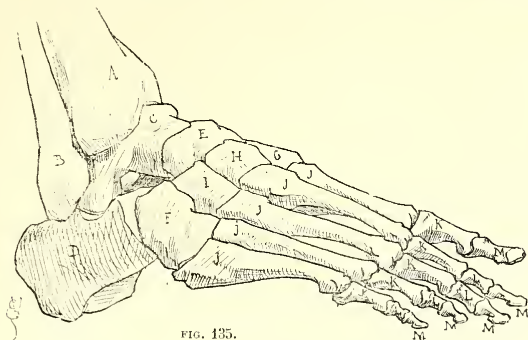



FIG. 135.

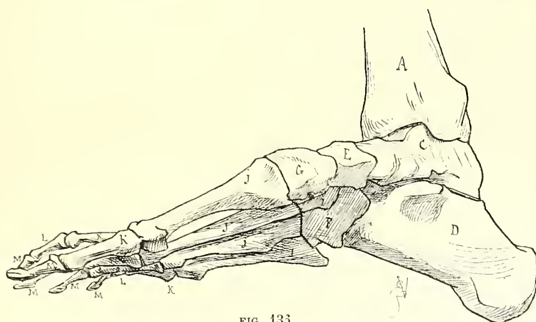



FIG. 136.

SQUELETTE DU PIED (PIED DROIT)

A, Extrémité inférieure du tibia et malléole interne.
B, Extrémité inférieure du péroné, malléole externe.
C, Astragale.
D, Calcanéum.
E, Scaphoïde.
F, Cuboïde.
G H I, Les trois cunéiformes.
J, Métatarsiens.
K, Premières phalanges.
L, Deuxièmes phalanges (phalangines).
M, Troisièmes phalanges (phalangettes).

supérieure de l'os de la jambe appelé tibia (fig. 124). Cette surface est divisée en deux par une petite éminence appelée épine du tibia (fig. 133, 134), qui, placée entre les condyles du fémur, les empêche de se déplacer latéralement. Les deux parties de la surface ainsi divisée offrent une légère concavité et se nomment les plateaux du tibia. Le corps de cet os est triangulaire; il a donc trois faces : sa face latérale interne n'est recouverte que par la peau et se distingue très nettement sur le sujet vivant. Le bord antérieur de cette face se nomme crête

du tibia. Au sommet de cette crête et au-dessous de la tête de l'os se trouve la tubérosité antérieure où s'attache le tendon sous-rotulien. La rotule est un petit os triangulaire placé le sommet en bas et qui se distingue aisément sous la peau. Le genou est complété par la tête du péroné qui se voit au côté externe de la jambe. Le péroné, second os de la jambe, est très grêle et terminé par deux tubérosités. Il est placé le long de la face externe du tibia légèrement en arrière. Il s'attache en dessous de la tête du tibia, et son extrémité inférieure dépasse un peu celle de cet os. Il résulte de cette disposition que de ces deux extrémités appelées malléoles (du latin *malleus*, marteau), l'externe, formée par le péroné, est placée plus bas que l'interne, formée par le tibia. La réunion de ces deux malléoles forme une véritable mortaise dans laquelle s'emboîte l'astragale, l'un des sept os du tarse, qui articule le pied sur la jambe. L'astragale s'appuie à son tour en arrière et en bas sur le calcanéum, en avant sur le scaphoïde et le cuboïde; trois petits os appelés : premier, deuxième et troisième cunéiforme complètent la série des os du tarse (fig. 135, 136).

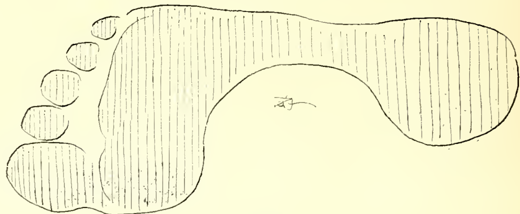


FIG. 137.

On trouve ensuite cinq os allongés placés de front et s'articulant sur les os du tarse Ce sont les métatarsiens (c'est-à-dire à la suite du tarse); puis enfin les phalanges des orteils, au nombre de trois pour chaque orteil, sauf le premier, qui n'en a que deux.

Dessinez rigoureusement toute cette charpente de la jambe et du pied. Vous ne connaîtrez jamais assez ces détails très compliqués. Copiez-les isolément si vous en avez des modèles à votre disposition, puis réunis et dans leurs rapports les uns avec les autres; étudiez l'ensemble du pied dans toutes les positions, car le pied d'après le modèle vivant est peut-être plus difficile encore à dessiner que la main. Il est composé d'éléments aussi compliqués, mais, de plus, il est déformé par la marche et la chaussure; et si vous ne l'avez pas analysé, si vous ne le possédez pas à fond, vous risquerez de ne faire que des choses informes. — Voici un croquis représentant l'empreinte d'un pied nu sur le sable (fig. 137). Vous voyez d'après cela que, seul de toute l'arcade plantaire, le bord externe du pied porte sur le sol dans la marche. Avoir le pied plat, constitue un vice de conformation qui est un cas rédhibitoire pour le service militaire, car le sujet atteint de cette infirmité touche la terre de toute la plante du pied, ce qui est une cause de grande souffrance et le rend impropre à la marche.

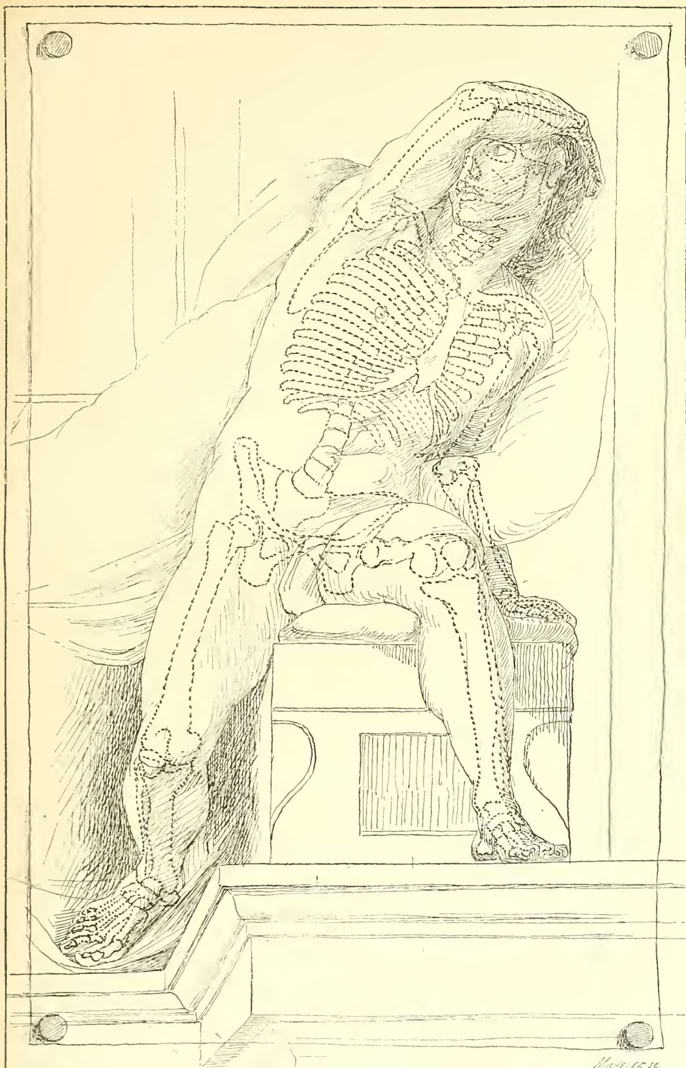


FIG. 138. — Ostéologie. — Figure de la chapelle Sixtine (d'après Michel-Ange).

# CHAPITRE XIII

## LA TÊTE

La tête comporte deux parties essentielles : le crâne et les os de la face fig. 139).

Le crâne est une sorte de boîte ovoïde qui renferme le cerveau. Il est percé à sa base d'un trou (trou occipital) correspondant au trou de la colonne vertébrale et servant de passage à la moelle épinière. De chaque côté de ce trou se voient les condyles qui servent à l'articulation du crâne sur l'atlas. Le crâne n'est pas d'une seule pièce, il est formé de plusieurs plaques osseuses réunies par des dentelures irrégulières accrochées les unes dans les autres et appelées sutures. Ces pièces sont, en arrière l'occipital dans lequel est percé le trou occipital ; en avant le frontal, limité à sa partie inférieure par le bord supérieur des arcades orbitaires; au-dessus des arcades orbitaires et se dirigeant en haut en dehors sont les arcades sourcilières, qui s'accentuent avec l'âge ; au-dessus encore sont les bosses frontales, qui sont au contraire plus saillantes chez les enfants que chez les adultes. La femme les a aussi plus prononcées que l'homme.

Sur le côté du crâne se trouve le pariétal, un de chaque côté, et plus bas le temporal, également un de chaque côté. Le temporal demande une étude particulière. Il contient le trou auditif ; en avant de ce trou se voit une cavité destinée à recevoir le condyle de la mâchoire inférieure. Au-dessus du trou de l'oreille est la naissance de l'arcade zygomatique, qui relie l'occipital à l'os malaire ou pommette ; en arrière, on trouve l'apophyse mastoïde (*mastos*, mamelon), qui sert d'attache à un des principaux muscles du cou, et en dessous enfin l'apohyse styloïde. Les sutures, qui n'ont aucune importance dans une tête vivante, ne doivent pas être négligées si l'on fait le dessin d'un crâne. On distingue la suture coronale, qui sépare le frontal des pariétaux; la suture sagittale, qui se trouve dans l'axe longitudinal du crâne et sépare les deux pariétaux; la suture lambdoïde (ayant la forme de la lettre grecque appelée lambda), qui sépare l'occipital des pariétaux et des temporaux ; et enfin la suture pariéto-temporale, qui est placée, comme son nom l'indique, entre le temporal et le

pariétal ; on voit encore une petite suture sur la surface du temporal : c'est celle qui rattache à cet os l'écaille du sphénoïde, os de l'intérieur du crâne. La forme du crâne varie beaucoup selon le rapport qui existe entre sa largeur et sa

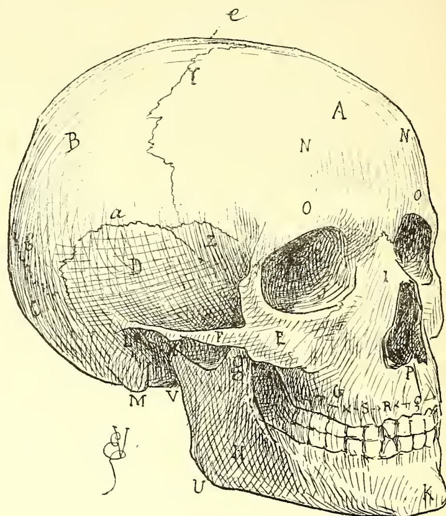



FIG. 139.

LE CRANE (SQUELETTE)

A, Frontal.
B, Pariétal.
C, Occipital.
D, Temporal.
E, Os malaire ou pommette.
F, Arcade zygomatique.
G, Maxillaire supérieur.
H, Maxillaire inférieur.
I, Os du nez.
J, Trou orbitaire.
K, Symphyse du menton.
L, Trou auditif.
M, Apophyse mastoïde.
N, Bosses frontales.
O, Arcade sourcilière.
P, Epine nasale.
Q, Incisives.
R, Canines.
S, Petites molaires.
T, Grosses molaires
U, Angle du maxillaire.
V, Trou occipital.
X, Condyle du maxillaire inférieur.
Y, Suture coronale.
Z, Ecaille du sphénoïde.
*a*, Suture temporo-pariétale.
*b*, Suture lambdoïde.
*e*, Suture sagittale.
*g*, Apophyse coronoïde du maxillaire.

longueur. Pour se rendre compte de ce rapport, on divise la longueur en 100 parties, et on se sert de cette longueur ainsi divisée pour mesurer la largeur. Le chiffre obtenu se nomme l'indice céphalique. Chez certains crânes, cet indice est 75, c'est-à-dire que leur longueur étant 100, leur largeur n'est que de 75 ou des trois quarts.

On appelle ces crânes dolichocéphales (du grec *dolichos*, allongé, κεφαλή, *céphalé*, tête). Chez d'autres, l'indice est de 83 ou 84. Ces crânes se nomment brachycé-

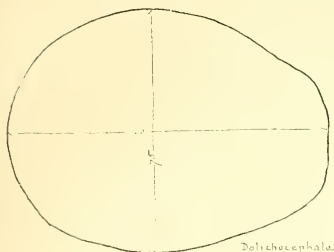



FIG. 140.

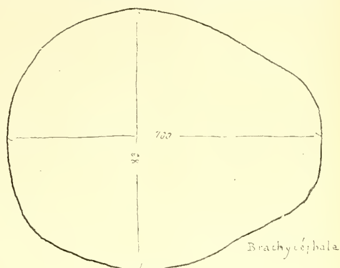



FIG. 141.

phales (*brachus*, court), et, entre ces deux extrêmes, on trouve des crânes de forme moyennne que l'on nomme mésaticéphales.

# CHAPITRE XIV

## LA FACE

La face de la *tête de mort* a une physionomie que tout le monde connaît. Deux grands trous de chaque côté du nez (fig. 139). Ce sont les trous orbitaires, destinés à recevoir les globes des yeux. Ces trous ont une forme quadrilatérale et sont placés obliquement de haut en bas. Un autre trou, triangulaire, qui se voit entre les deux, est la fosse nasale, le nez n'étant osseux qu'à sa naissance, et sa partie inférieure étant formée d'un cartilage qui tombe avec les parties molles. Enfin la bouche avec son vaste rictus qui montre toutes les dents. Au côté externe du trou orbitaire, et un peu en dessous, se voit l'os malaire, os de la pommette dont le prolongement supérieur forme le bord externe de l'arcade orbitaire, et qui en arrière se joint à l'occipital par l'arcade zygomatique (du grec *zugos*, joug). A sa partie inférieure, l'os malaire s'appuie au maxillaire supérieur qui porte les dents, et enfin le maxillaire inférieur, armé de dents également, qui forme une pièce détachée, s'articule dans la cavité que nous avons vue en avant du trou auditif. Le maxillaire inférieur est composé de deux branches qui se soudent en avant, et leur point de jonction se nomme symphyse du menton.

On distingue l'angle inférieur du maxillaire, le condyle, l'apophyse coronoïde, et entre le condyle et l'apophyse coronoïde, l'échancrure sygmoïde (c'est-à-dire rappelant la forme de la lettre appelée sigma).

Pour compléter l'étude du crâne, un mot de l'angle facial (fig. 142) :

C'est Camper, artiste hollandais du XVIII^e siècle, qui eut l'idée d'étudier le rapport entre la saillie du crâne et les os de la face et d'en déterminer le tracé géométrique. Il faisait passer une ligne horizontale sur la tête vue de profil par le trou auditif et l'épine nasale, située en bas de la fosse nasale, au-dessus du maxillaire supérieur, puis une ligne par la saillie du front et la saillie des dents incisives. Ces deux lignes forment un angle de plus en plus ouvert selon les races, sans jamais atteindre l'angle droit. Cet angle varie de 60 à 80 degrés dans l'espèce humaine. Certaines têtes antiques exagèrent l'ouverture de cet angle, le

portent à 90 degrés, et dépassent même l'angle droit, notamment l'Apollon du Belvédère. Au-dessous de 70 degrés, le profil se rapproche du singe.

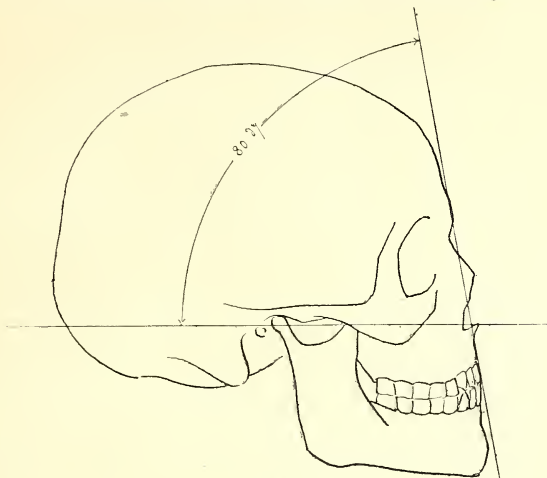


FIG. 172.

L'angle facial de Camper est de 80 degrés pour la race caucasique, de 75 degrés pour la race jaune ou mongole, de 60 à 70 degrés pour la race nègre, de 31 degrés chez les gorilles, et de 25 degrés chez le chien, etc., etc.

# CHAPITRE XV

## APPLICATIONS

Vous avez dessiné d'après le squelette tous les os, séparément et réunis. Exercez-vous à refaire ces études de mémoire. Une feuille de papier à calquer placée sur une de vos académies (fig. 138), essayez de dessiner dans ses contours, la charpente osseuse dans le mouvement. Vous savez maintenant au juste la place où les os font saillie sous la peau. Notez d'abord ces points, puis cherchez à les réunir logiquement. Vous rencontrerez là des difficultés nouvelles qui exerceront votre mémoire, qui vous forceront à réfléchir aux positions prises par les pièces osseuses dans différents mouvements, et vous tirerez de là grand profit, car il faut savoir, savoir par cœur, impertubablement, pour bien voir et pour voir vite. Nous avons déjà constaté cette nécessité au sujet de la perspective. Elle est non moins impérieuse en ce qui concerne l'anatomie. Pour vos études d'abord, votre exécution acquerra une sûreté et une fermeté indispensables, puis plus tard, lorsque vous composerez, vous indiquerez tout de suite des mouvements possibles que vous n'aurez plus qu'à rectifier au point de vue du détail d'après le modèle ; tandis que si vous ne connaissez pas à fond la structure anatomique, les mouvements que vous imaginerez seront impossibles à réaliser. Quand vous voudrez faire prendre au modèle la pose rêvée, vous obtiendrez tout autre chose, vous serez forcé de faire des changements qui, de proche en proche, vous détruiront toute votre composition.

Quand vous posséderez bien le squelette, vous prendrez un écorché et vous étudierez les muscles.

---

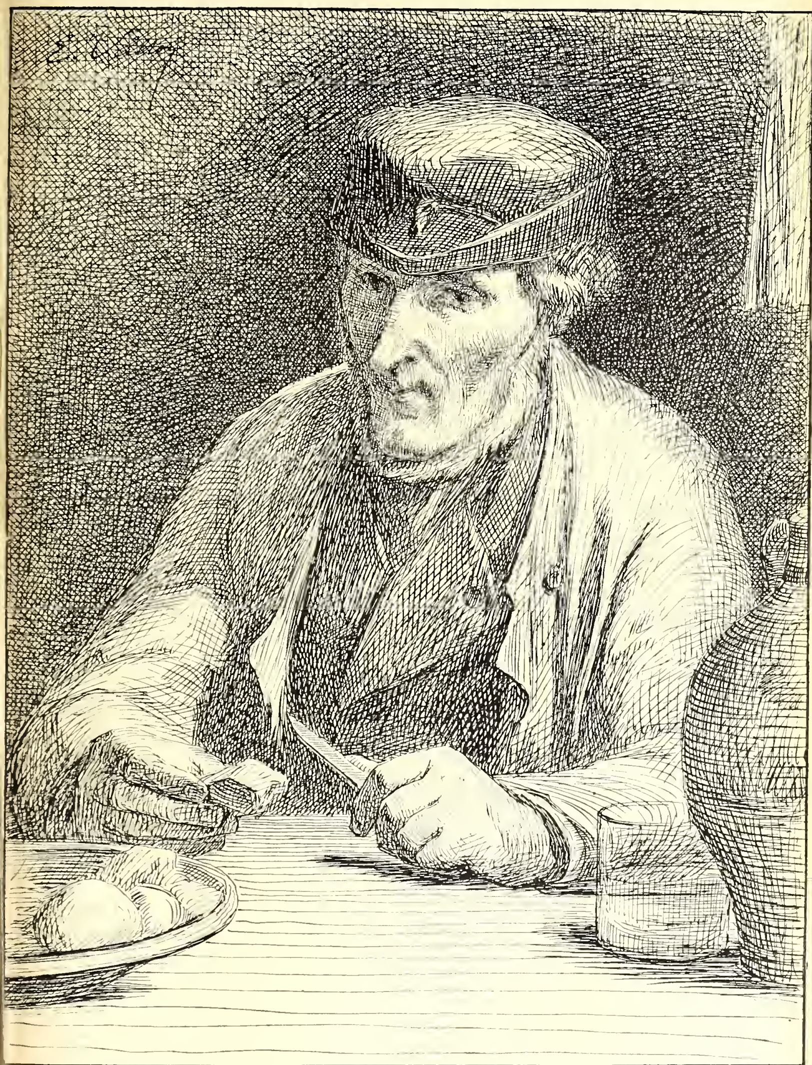


FIG. 143. — Tête de vieillard (les saillies osseuses et le jeu des muscles se révèlent sous la peau).

# CHAPITRE XVI

## MYOLOGIE

Tout le monde connaît ces masses charnues qui adhèrent aux os et qui, sous le nom de viande, se vendent dans les boucheries. Ces masses sont là divisées en morceaux plus ou moins gros. Les os rencontrés sont coupés à l'aide de la scie, et les morceaux de viande ainsi apprêtés montrent dans leur coupe de petites séparations blanchâtres qui limitent des portions de chair de formes diverses. Ces séparations se prolongent dans la profondeur de la viande et sont souvent très résistantes.

Si, au lieu de découper la viande en vue de la boucherie, on suit avec soin ces séparations; si l'on isole les portions de chair les unes des autres pour aller reconnaître les points où chaque portion est fixée à l'os, on a fait de la dissection. Les portions de chair ainsi séparées sont les muscles. Les muscles sont composés de fibres contractiles maintenues dans une enveloppe appelée aponévrose, et adhèrent généralement à l'os par un tendon plus ou moins long et inextensible. Quand, sous l'action des nerfs, partis du cerveau ou de la moelle épinière, la masse fibreuse d'un muscle entre en contraction, ce muscle se raccourcit, tire sur les tendons inextensibles par lesquelles il se termine, et par conséquent rapproche les pièces osseuses entre lesquelles il est situé. Les fibres, pour se raccourcir, forment une sorte de zigzag qui augmente leur épaisseur; il s'ensuit qu'en devenant plus court un muscle en action devient plus gros que quand il est au repos.

Si vous voulez soulever une barre de fer par un bout et en appuyant le coude au niveau de la barre de fer, vous aurez une peine infinie; si au contraire vous prenez cette barre vers son milieu et que vous placiez votre bras au-dessus, vous enlèverez facilement le fardeau. Nous verrons que, conformément à cette loi, les muscles ont d'autant plus de force qu'ils agissent sur l'os dans une partie voisine de son milieu, et qu'ils ont leur point d'appui en surplomb.

La plupart des apophyses que nous avons étudiées ont pour effet d'éloigner le point d'appui d'un muscle de l'os sur lequel il doit agir, et par conséquent d'augmenter la force de ce muscle.

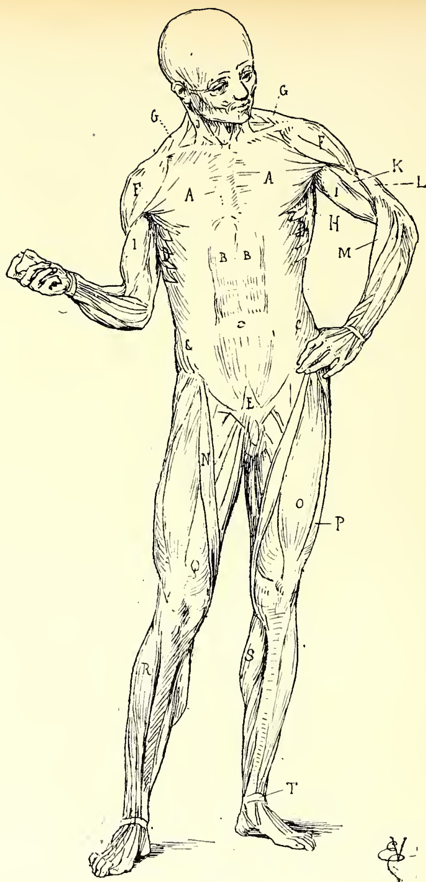



FIG. 144.

ÉCORCHÉ DE FACE

A, Pectoraux.
B, Droits de l'abdomen.
C, Grand oblique.
D, Grand dentelé.
E, Pyramidal.
F, Deltoïde.
G, Trapèze.
H, Grand dorsal.
I, Biceps.
J, Sterno-cléido mastoïdien.
K, Brachial antérieur.
L, Triceps brachial.
M, Long supinateur.
N, Grand couturier.
O, Droit antérieur de la cuisse. } triceps fémoral
P, Vaste externe. } triceps fémoral
Q, Vaste interne. } triceps fémoral
R, Jambier antérieur.
S, Jumeaux.
T, Ligament annulaire.

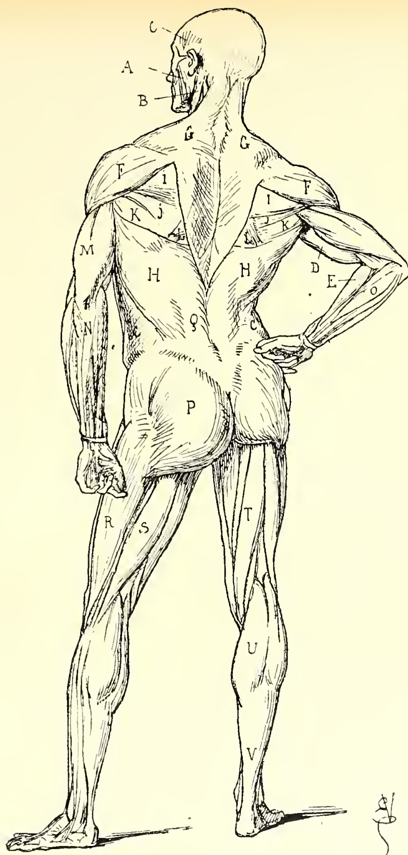



FIG. 145.

ÉCORCHÉ DE DOS

A, Masseter.
B, Sterno-cleïdo-mastoïdien.
C, Temporal.
D, Biceps.
E, Long supinateur.
F, Deltoïde.
G, Trapèze.
H, Grand dorsal.
I, Sous-épineux.
J, Petit rond.
K, Grand rond.
L, Rhomboïde.
M, Triceps brachial.
N, Cubital antérieur.
O, Grand palmaire.
P, Fessier.
Q, Muscles lombaires (profonds).
R, Aponévrose fascialata.
S, Biceps fémoral.
T, Demi-tendineux.
U, Jumeaux.
V, Tendon d'Achille.

# CHAPITRE XVII

## APERÇU GÉNÉRAL DE LA MUSCULATURE

Le tronc est recouvert pour sa partie antérieure de trois grands muscles pairs, c'est-à-dire répétés à droite et à gauche (fig. 144). Ces muscles sont : 1° Le pectoral, qui s'étend de chaque côté sur la poitrine, s'attache au tiers interne du bord antérieur de la clavicule à tout le bord du sternum, à la sixième côte et à l'aponévrose du droit de l'abdomen, et de là à l'humérus en dessous de la tête, le long de la coulisse bicipitale. Fonction : rapprocher le bras du corps. 2° Le droit de l'abdomen qui forme deux bandes verticales allant de la partie inférieure du sternum au pubis, et qui est destiné à fléchir le haut du corps en avant. 3° Le grand oblique, qui s'attache par des languettes séparées aux sept dernières côtes et qui va obliquement, en arrière à la crête iliaque, en avant à l'aponévrose abdominale. Ce muscle fléchit le corps sur le côté.

La nappe musculaire postérieure est formée de deux grands muscles (fig. 145) : 1° Le trapèze, muscle impair, qui part de la base du crâne, s'étale sur les épaules, s'attachant à la moitié externe du bord postérieur de la clavicule, à l'acromion, à l'épine scapulaire de l'omoplate, puis se rétrécit, s'insère aux vertèbres dorsales pour aller se terminer en pointe à la douzième en affectant la forme d'un capuchon ou d'un fichu. 2° Le grand dorsal, qui s'attache par une large aponévrose aux six ou sept dernières vertèbres dorsales, aux vertèbres lombaires, au tiers postérieur de la crête iliaque, et dont les fibres vont en se resserrant vers l'aisselle sous laquelle le muscle plonge pour aller s'insérer à la partie supérieure du corps de l'humérus, en opposition avec le pectoral. Ce muscle porte le bras en arrière et en bas.

Dans l'espace angulaire compris entre la huitième dorsale et le trapèze, de chaque côté se voit une masse charnue qui se déplace tout d'une pièce dans les mouvements du bras. Ce sont les muscles qui sont fixés sur l'omoplate et qui agissent sur le bras. Nous y reviendrons. Sur la face latérale du tronc, on trouve le dentelé qui s'attache à l'omoplate et dont les saillies visibles sont formées par les insertions qu'il prend successivement sur les neuf ou dix premières côtes, en s'entre-croisant avec celles du grand oblique.

Le grand muscle qui depuis le pectoral jusqu'au trapèze contourne toute l'épaule se nomme le deltoïde ; il se termine en pointe vers le tiers supérieur de l'humérus. Ce muscle étend le bras dans tous les sens. Du bord de ce muscle émergent à la face antérieure du bras les muscles destinés à fléchir l'avant-bras, le biceps (deux portions) et le brachial antérieur, et sur la face postérieure, le muscle destiné à l'étendre, et appelé le triceps (trois portions). Sur la face latérale externe du bras, presque pointe à pointe avec le deltoïde, une autre masse va en s'élargissant, passe sur l'avant-bras, puis se rétrécit ds nouveau et va se terminer au poignet. Cette masse est formée du long supinateur et du premier et deuxième radial.

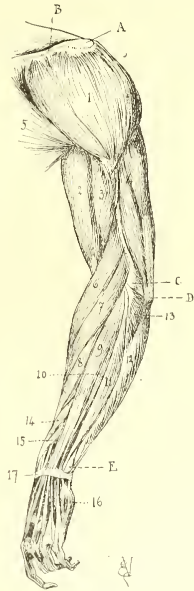



FIG. 146

BRAS ÉCORCHÉ EN PRONATION

A, Acromion.
B, Clavicule.
C, Epicondyle.
D, Olécrâne.
E, Tête du cubitus.
1, Deltoïde.
2, Biceps.
3, Brachial antérieur.
4, Triceps brachial.
5, Pectoral.
6, Long supinateur.
7, Premier radial externe
8, Deuxième radial externe.
9, Extenseur commun des doigts
10, Extenseur propre du petit doigt.
11, Cubital postérieur.
12, Cubital antérieur.
13, Ancône.
14, Long abducteur, } du pouce.
15, Court extenseur }
16, Saillie hypothénar.
17, Ligament annulaire externe.

Ces muscles produisent la supination et fléchissent l'avant-bras sur le bras. Au côté interne de la face antérieure de l'avant-bras, symétriquement avec ces trois muscles, mais ne dépassant pas la hauteur du coude, se voit la masse des muscles qui font fléchir la main et les doigts (fig. 147) : grand palmaire, petit palmaire, fléchisseur commun des doigts, cubital antérieur. A la face postérieure de l'avant-bras, sont les muscles antagonistes de ceux-là et destinés à étendre la main et les doigts, extenseur des doigts, cubital postérieur, etc. Non loin du poignet, une petite masse se détache sur la face postérieure et passe tout de suite sur la face latérale externe où elle descend obliquement vers le pouce (fig. 148). Ce sont le long

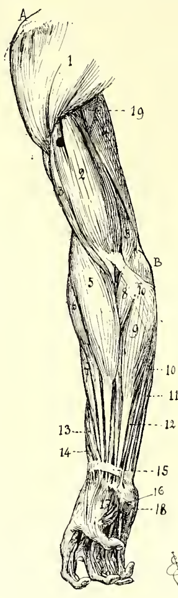



FIG. 147.

BRAS ÉCORCHÉ DE FACE

A, Acromion.
B, Epitrochlée.
1, Deltoïde.
2, Biceps.
3, Brachial antérieur.
4, Triceps brachial.
5, Long supinateur.
6, Premier radial externe.
7, Deuxième radial externe.
8, Rond pronateur.
9, Grand palmaire.
10, Petit palmaire
11, Cubital antérieur.
12, Fléchisseur commun superficiel.
13, Long abducteur } du pouce.
14, Court extenseur } du pouce.
15, Ligament annulaire antérieur.
16, Palmaire cutané.
17, Eminence thénar.
18, Saillie hypothénar.
19, Coraco-brachial.

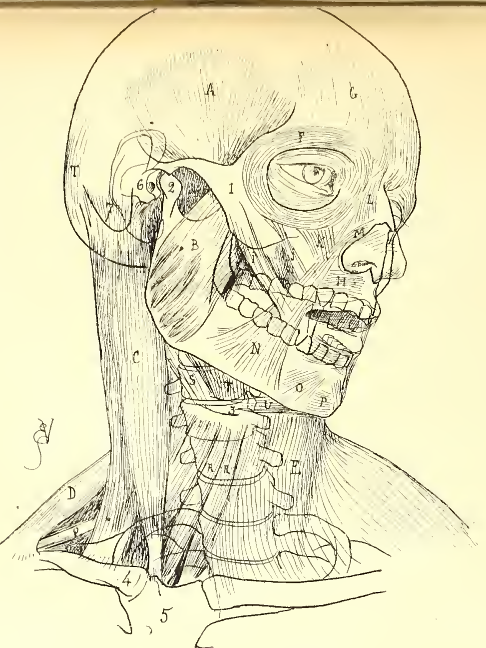



FIG. 148.

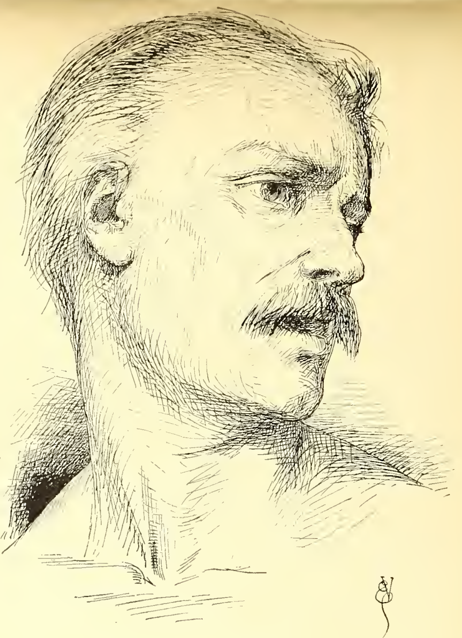


FIG. 149.

MUSCLES DE LA FACE

1, Arcade zygomatique.
2, Condyle du maxillaire inférieur.
3, Os hyoïde.
4, Tête de la clavicule.
5, Manche du sternum.
6, Trou auriculaire.
7, Apophyse mastoïde.
A, Muscle temporal.
B, Masséter.
C, Sterno-cléïdo-mastoïdien.
D, Trapèze.
E, Muscle peaucier.
F, Orbiculaire des paupières.
G, Muscle frontal.
H, Orbiculaire des lèvres.
I, Grand zygomatique.
J, Petit zygomatique.
K, Elévateur de la lèvre supérieure.
L, Elévateur commun du nez et de la lèvre supérieure.
M, Triángulaire du nez.
N, Triangulaire du menton,
O, Carré du menton.
P, Houppe du menton.
Q, Omoplate hyoïdien.
R, Sterno-hyoïdien.
S, Stylo-hyoïdien.
T, Muscle occipital.
U, Digastrique.
V, Mylo-hyoïdien.

abducteur et le court extenseur du pouce dont le tendon, conjointement avec celui d'un autre muscle profond, fait une double saillie très forte, sur le côté externe du poignet, et détermine un creux que l'on nomme tabatière anatomique. Les tendons des muscles de la face antérieure de l'avant-bras se voient très nettement au-dessus du poignet, puis disparaissent brusquement dans la paume de la main, où on les distingue difficilement chez le vivant. Ils sont recouverts et cachés par les masses charnues du pouce (éminence thénar) et du petit doigt (saillie hypothénar), ainsi que par les muscles interosseux et lombricaux.

Il n'en est pas de même à la face dorsale de la main. Aucun muscle ne masque les tendons des extenseurs qui, par suite, s'y distinguent tous avec une grande netteté.

Avec la cuisse, nous abordons les énormes masses charnues destinées à la locomotion et au maintien du corps dans la position verticale. D'abord, les muscles du bassin et la région fessière. Le grand fessier (fig. 150), qui part de la crête iliaque et descend au tiers de la hauteur de la cuisse comptée de la hanche au genou, puis le petit fessier sur la face externe de la hanche; au-dessous de ce muscle se voit la saillie formée par le grand trochanter. Mais cette saillie entourée de muscles très puissants qui se gonflent autour d'elle, forme en réalité presque toujours un enfoncement.

En dessous du grand trochanter, une nappe lisse et inextensible descend tout le long de la cuisse jusqu'au genou. C'est l'aponévrose fascia-lata, qui recouvre toute la face externe de la cuisse.

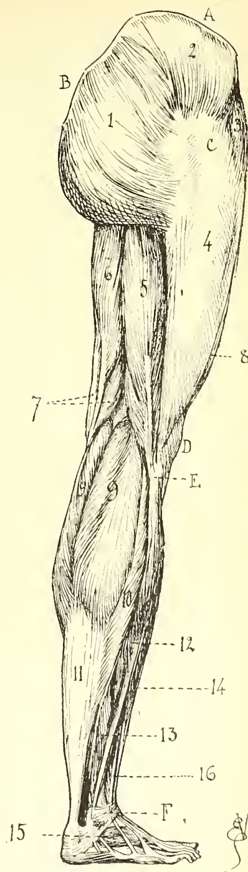
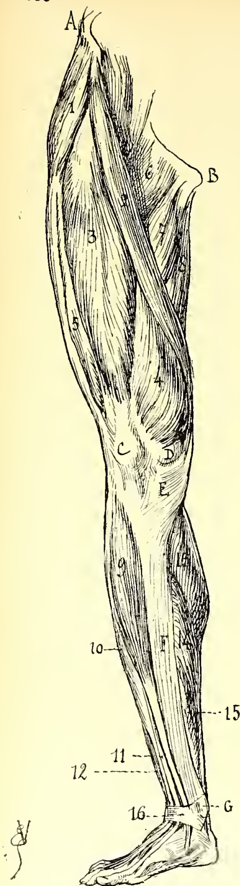



FIG. 150.

MEMBRE INFÉRIEUR ÉCORCHÉ (FACE POSTÉRIEURE)

A, Crête iliaque.
B, Sacrum.
C, Grand trochanter.
D, Rotule.
E, Tête de péroné.
F, Malléole externe.
1, Grand fessier.
2, Moyen fessier.
3, Tenseur de l'aponévrose fascialata.
4. Aponévrose fascialata.
5, Biceps fémoral.
6, Demi-tendineux.
7, Demi-membraneux.
8, Vaste externe.
9, Jumeaux.
10, Soléaire.
11, Tendon d'Achille.
12, Long péronier latéral.
13, Court péronier lateral.
14, Extenseur commun des orteils.
15, Pédieux.
16, Péronier antérieur.




Le muscle destiné à la tendre se voit à la partie antérieure de la hanche (fig 151). Il part obliquement en dehors de l'épine iliaque supérieure, symétriquement avec le couturier, qui part obliquement en dedans du même point pour aller retrouver la face interne du genou. Le couturier est ainsi nommé, parce qu'il fait prendre à la cuisse la position adoptée par les tailleurs d'habit.

De l'angle formé par ces deux derniers muscles sortent trois masses puissantes ou plutôt une masse en trois portions, c'est le triceps de la cuisse, formé : 1° du droit antérieur au milieu, partant de l'épine iliaque antérieure inférieure ; 2° du vaste externe au côté externe ; 3° enfin du vaste interne au côté interne, et descendant beaucoup plus bas. Ce muscle triple s'attache à la rotule, et comme la rotule est fixée au tibia, il en résulte que le triceps agit directement sur le tibia et qu'il étend la jambe sur la cuisse. Au delà du couturier, sur le côté interne, se voit la masse des adducteurs de la cuisse : pectiné, premier adducteur, deuxième adducteur, grêle ou droit interne, qui tous partent du pubis et de ses branches, vont de là s'attacher à un point de la cuisse de plus en plus éloigné, jusqu'au genou, et ont pour fonction de rapprocher la cuisse de l'axe du corps.

A la face postérieure de la cuisse, on voit émerger sous le fessier (fig. 150), deux puissantes masses charnues qui vont s'attacher au genou, l'une à la face externe, c'est le biceps crural, l'autre à la face interne, c'est le demi-tendineux, et plus interne encore, le demi-membraneux qui déborde légèrement sous le demi-tendineux dans le creux poplité. On appelle ainsi l'espace compris entre les ten-

MEMBRE INFÉRIEUR ÉCORCHÉ (FACE ANTÉRIEURE)

A, Crête iliaque.
B, Pubis.
C, Rotule.
D, Condyle interne.
E, Tubérosité interne du tibia.
F, Tibia.
G, Malléole interne.
1, Tenseur de l'aponévrose fascialata.
2, Grand couturier.
3, Droit antérieur. }
4, Vaste interne. } triceps fémoral.
5, Vaste externe. }
6, Pectiné.
7, Premier et deuxième abducteur.
8, Droit ou grêle interne.
9, Jambier antérieur.
10, Extenseur commun des orteils.
11, Extenseur propre du gros orteil.
12, Péronier antérieur.
13, Jumeaux.
14, Soléaire.
15, Tendon du long fléchisseur.
16, Ligament annulaire.

dons du biceps et du demi-tendineux à la jointure de la cuisse et de la jambe (du grec *poplès*, jarret).

De ce creux partent deux muscles, qui descendent le long de la jambe en s'élargissant et s'épaississant; puis un peu au-dessus du milieu de la jambe, ces deux masses se rétrécissent et se transforment en un tendon; ces muscles sont les jumeaux, se terminant par le tendon d'Achille, qui va s'attacher au calcanéum. Leur fonction est par conséquent de soulever le talon et de porter la jambe en arrière. Ils sont aidés par le soléaire qui est placé en dessous d'eux, et déborde un peu de chaque côté pour aller aboutir au même tendon. A la suite du soléaire, sur le côté externe de la jambe, se voit une espèce de corde mince qui part de la tête du péroné et va passer derrière la malléole externe, sur laquelle il tourne comme sur une poulie pour plonger ensuite sous la plante du pied, dont il produit l'extension sur la jambe (fig. 150). Ce muscle se nomme le long péronier; à côté, en avant et partant de plus bas, le court péronier suit à peu près le même chemin. A côté du long péronier, à sa partie supérieure, se trouve un large muscle appelé jambier antérieur (fig. 151). Ce muscle occupe le côté externe du tibia, à la tubérosité externe duquel il s'attache et dont il suit la crête, puis un peu avant d'arriver au cou-de-pied, il passe au côté interne par un tendon qui va s'attacher au premier métatarsien, celui du gros orteil. Ce muscle est fléchisseur du pied sur la jambe.

Dans l'angle formé par le jambier antérieur et le long péronier, on aperçoit l'extenseur commun des orteils, qui passe sous une sorte de bride appelée ligament annulaire du tarse, puis se divise en cinq tendons; quatre vont aux phalanges des quatre derniers orteils, et le cinquième va au métatarsien du cinquième orteil. Le gros orteil a son muscle et son tendon particulier que l'on voit entre l'extenseur commun et le jambier antérieur, et qu'on nomme l'extenseur propre du gros orteil.

A la face interne de la jambe, on ne trouve pas de muscle, le tibia est à nu sous la peau et forme un méplat, en arrière duquel font saillie les muscles de la face postérieure et dont le bord antérieur est arrondi en haut par le gonflement du jambier antérieur.

Remontons au cou. Sa partie postérieure est formée par le trapèze qui le relie à l'épaule. A sa partie antérieure (fig. 148), on voit deux forts muscles qui, partant de derrière l'oreille, viennent obliquement se réunir à la base du cou dans l'axe du corps, en envoyant chacun en dehors une ramification vers la clavicule. C'est le sterno-cleïdo-mastoïdien. Ce nom est un peu long à prononcer, mais désigne bien les attaches du muscle : le sternum, la clavicule, l'apophyse mastoïde du temporal. Ces muscles, s'ils agissent ensemble, font baisser la tête en avant, si l'un des deux est seul en action, il tourne la tête du côté opposé. Entre ces deux muscles, dans le milieu du cou se distingue le cartilage thyroïde, plus ou moins saillant selon les individus, et qu'on nomme vulgairement pomme d'Adam. C'est un des anneaux du conduit respiratoire appelée la trachée.

Quelques muscles venant des profondeurs se montrent dans l'espace compris entre le trapèze et le sterno-cleïdo-mastoïdien : tels sont, près du trapèze, le splénius, et, à la suite, le grand complexe, qui montent de la colonne vertébrale et vont au crâne qu'ils tendent à porter en arrière. Un muscle long et grêle, l'omoplate-hyoïdien, part de l'omoplate, passe sous le sterno-cleïdo-mastoïdien, et va s'attacher tout en haut du cou à un petit os détaché appelé l'os hyoïde. Tous ces muscles de la partie antérieure et latérale du cou sont recouverts par le muscle peaucier, qui part de la poitrine et se dirige vers le maxillaire inférieur. Ce muscle n'agit pas sur des pièces osseuses et ne fait que tendre la peau à laquelle il adhère. La plupart des muscles de la face sont également des muscles peauciers : tels l'orbiculaire des paupières et l'orbiculaire des lèvres, le grand et le petit zygomatique, le risorius de Santorini, etc., etc. ; ils contribuent au jeu de la physionomie et sont nommés, pour cette raison, muscles de l'expression. En dehors de ceux-là, deux muscles de la tête produisent la mastication en agissant sur la mâchoire inférieure. Ce sont : le temporal qui occupe toute la fosse temporale, et s'attache à l'apophyse coronoïde du maxillaire inférieur, et le masséter, qui est fixé en dessous de l'arcade zygomatique et va de là s'attacher à la branche horizontale du maxillaire près de l'angle postérieur.

---

# CHAPITRE XVIII

## DETAILS

Etudiez votre écorché sur ces premières données, faites-en de nombreux dessins sous toutes les faces, puis retournant au modèle vivant, exercez-vous à reconnaître, dans les attitudes diverses du corps, les muscles dont vous venez de voir la forme immobilisée sur le plâtre. Pendant les repos du modèle, ou seulement quand il fait un petit mouvement, constatez toutes les variations que subit le modelé du corps. La respiration ne laisse pas un instant en place le dessin de la partie antérieure du thorax. A chaque inspiration, autrement dit quand le modèle prend son vent, vous voyez une sorte d'arcade qui s'accentue au-dessous du sternum. Elle est formée par le cartilage commun des fausses côtes, que l'air, en arrivant dans les poumons, force à s'écarter et fait saillir sous la peau. A chaque expiration au contraire, cette ligne courbe des cartilages tend à s'effacer, et l'on voit alors certaines divisions horizontales s'accentuer entre le sternum et l'abdomen. Ces divisions sont formées par des interruptions aponévrotiques, que présente dans sa longueur le muscle droit de l'abdomen. Les deux droits de l'abdomen sont séparés également dans toute leur hauteur par un raphé (du grec *raptèin*, coudre), appelé ligne blanche, et qui est le résultat de l'entre-croisement des fibres aponévrotiques des grands obliques de chaque côté. Les fibres musculaires du grand droit se gonflent entre ces parties inextensibles auxquelles adhère la peau, et déterminent les plis qui donnent un caractère si particulier au torse. A la partie inférieure de l'abdomen, un petit muscle en pointe se nomme le pyramidal. Il est peu important au point de vue du modelé.

Les mouvements du bras font subir de grandes modifications à la forme du pectoral; les fibres de ce muscle partant, comme vous vous le rappelez, de trois points différents, la clavicule, le sternum, la sixième côte, forment une sorte de toron en s'approchant du bras, les fibres venues de la clavicule passant au-dessus celles qui viennent de la côte restant au-dessous, et cette disposition se distingue parfaitement dans certains mouvements du bras. Il en est de même pour le deltoïde, dont les fibres partent du tiers externe de la clavicule, de l'acromion et de tout le bord de l'épine scapulaire de l'omoplate, pour se réunir à l'humérus.

Grâce à cette disposition, ce muscle peut faire accomplir au bras tout le demi-cercle supérieur, et en suivant cette action, on voit les différentes fibres du deltoïde se gonfler et s'abaisser successivement en déterminant en creux les parties osseuses où s'attachent ces fibres.

Le mouvement circulaire du bras est complété par le pectoral pour la partie antérieure et, pour la partie postérieure, par le grand dorsal, ainsi que par les muscles de l'omoplate dont nous avons encore à parler.

L'omoplate est garnie de trois muscles qui se voient sous la peau : le sous-épineux, placé immédiatement au-dessous de l'épine scapulaire, le petit rond plus bas ; ces deux muscles plongent sous le deltoïde et vont s'attacher près de la tête de l'humérus. Plus bas encore et occupant tout l'angle inférieur de l'omoplate. on trouve le grand rond dont les fibres se réunissent à celles du grand dorsal pour aller s'attacher avec lui au fond de la coulisse bicipitale de l'humérus, en passant au-dessous de la longue portion du triceps. Quand le bras est élevé, que par conséquent l'omoplate s'écarte de la colonne vertébrale, on voit encore dans le triangle formé par le bord spinal de l'omoplate, le trapèze et le grand dorsal, un muscle appelé le rhomboïde, qui s'attache à ce bord spinal de l'os et disparaît sous le trapèze pour aller se fixer aux vertèbres cervicales. Ce muscle ramène l'omoplate en arrière et la fixe dans certains mouvements du bras.

Pour terminer la région dorsale, nous ferons remarquer à l'élève, au niveau de la vertèbre cervicale proéminente, une dépression aponévrotique en forme de losange, et une autre au bas du trapèze. Ce sont des points inextensibles, auxquels adhère la peau, et qui, dans les différents mouvements des muscles, forment des enfoncements immobiles. La peau adhère également à l'épine scapulaire de l'omoplate ainsi qu'aux apophyses épineuses des vertèbres, de sorte que ces apophyses, bordées des puissants muscles lombaires qui sont placés sous le grand dorsal, ne se révèlent que par la gouttière souvent très profonde qui marque le milieu du dos (fig. 145).

De l'espace compris entre les fibres du grand rond et du grand dorsal et celles du petit rond, sort la longue portion du triceps qui s'insère au bord de la cavité glénoïde de l'omoplate; les deux autres portions de ce muscle s'attachent à l'humérus, et toutes les trois réunies vont, par un large tendon qui commence un peu au-dessous de la moitié de la longueur de l'humérus, s'attacher à l'apophyse olécrane du cubitus. Remarquez la force qui résulte pour ce muscle d'une insertion en dehors de l'humérus pour tirer sur une apophyse de l'os suivant. Même disposition pour son antagoniste, le biceps, dont la longue portion part de l'apophyse coracoïde, se réunit à la courte portion qui vient de la tête de l'humérus, et va prendre le radius à sa partie interne, à une saillie placée en dessous de sa tête et que l'on nomme la tubérosité bicipitale. Le brachial antérieur se voit au côté externe de l'humérus, passe sous le biceps, se montre de nouveau du côté interne au-dessus de la saignée, et va s'attacher au cubitus.

Une grande partie des muscles de l'avant-bras prend son point d'appui sur

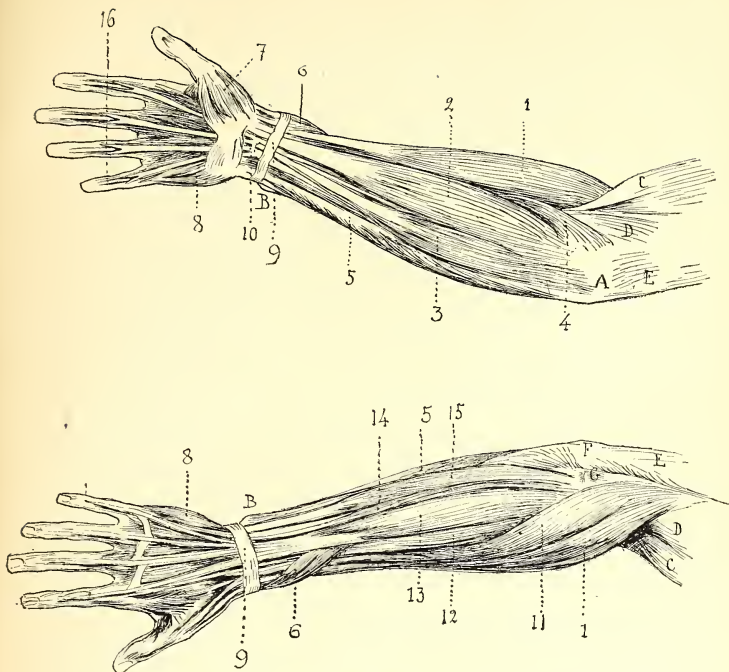



FIG. 152.

L'AVANT-BRAS

A, Epitrochlée.
B, Tête du cubitus.
C, Tendon du biceps.
D, Brachial antérieur.
E, Triceps brachial.
F, Olécrâne.
G, Epicondyle.
1, Long supinateur.
2, Grand palmaire.
3, Petit palmaire.
4, Rond pronateur.
5, Cubital antérieur.
6, Court extenseur et long abducteur du pouce.
7, Eminence thénar.
8, Saillie hypothénar.
9, Ligament annulaire.
10, Tendon du fléchisseur superficiel.
11, Premier radial externe.
12, Deuxième radial externe.
13, Extenseur commun superficiel des doigts.
14, Extenseur propre du petit doigt.
15, Cubital postérieur.
16, Tendons du fléchisseur profond.

l'épitrochlée et sur l'épicondyle qui font saillie l'une en dedans, l'autre en dehors sur les os de l'avant-bras (fig. 152). De l'épitrochlée partent quatre muscles superficiels de la face antérieure de l'avant-bras, le rond pronateur qui va s'attacher au radius et produit la pronation; le grand palmaire, qui va par un long tendon s'attacher au deuxième métacarpien ; le petit palmaire qui va s'insérer au ligament annulaire du carpe; le cubital antérieur qui se fixe à l'os pisiforme.

D'autres muscles ne sont guère visibles que par leur tendon, à la région du poignet : tels sont le fléchisseur commun superficiel, qui agit sur les secondes phalanges des doigts, le fléchisseur commun profond, qui agit sur les troisièmes phalanges, et le fléchisseur propre du pouce.

Le jeu de ces tendons est intéressant à étudier : les tendons du fléchisseur superficiel présentent à leur point d'insertion à la seconde phalange de chaque doigt une sorte de boutonnière, à travers laquelle passe le tendon que le fléchisseur profond envoie à la troisième phalange de chacun des doigts, sauf le pouce.

De l'épicondyle partent également quatre muscles superficiels, appartenant à la face postérieure de l'avant-bras ; ce sont : l'extenseur commun des doigts, l'extenseur propre du petit doigt, le cubital postérieur qui va s'attacher au cinquième métacarpien, et l'ancôné qui agit tout en haut sur le cubitus dont il contribue à produire l'extension. Sous ces muscles superficiels sont également des muscles profonds qui ne se révèlent que par leurs tendons et quelquefois une partie de leur corps charnu, comme le long abducteur et le court extenseur du pouce que nous avons déjà vus. Les autres sont le long extenseur du pouce et l'extenseur propre de l'index.

Sur la face latérale externe de l'avant-bras nous trouvons également quatre muscles qui viennent de l'humérus, de sorte que le contour de l'avant-bras monte plus haut du côté externe que du côté interne, puisque du côté interne tous les muscles partent de l'épitrochlée. Il ne faut pas oublier cette disposition.

Ces muscles, que nous avons déjà nommés, sont : le long supinateur qui va s'attacher à l'apophyse styloïde du radius; le court supinateur, muscle profond dont le modelé ne se voit pas sur l'écorché, mais qui augmente la saillie du précédent; le premier radial externe, qui va au deuxième métacarpien, et le deuxième radial externe qui va au troisième métacarpien. Ces deux muscles passent sous l'espèce de bride formée par le long abducteur et le court extenseur du pouce. Tous les tendons de la face antérieure et de la face postérieure sont retenus en place par un ligament appelé ligament annulaire du carpe.

Terminons l'étude de l'avant-bras en détaillant les muscles qui composent, dans la main, l'éminence thénar et la saillie hypothénar, que nous n'avons encore reconnues que comme masses. L'éminence thénar est formée des muscles qui agissent directement sur le pouce et lui donnent la mobilité et l'agilité dont il jouit. Ce sont : le court abducteur, qui va du scaphoïde au côté externe de la première phalange; l'opposant du pouce, qui part du trapèze et va au bord externe du métacarpien ; le court fléchisseur, du trapèze à la première phalange ; et enfin

l'adducteur du pouce, qui, fixé à la face antérieure du troisième métacarpien (celui du médius) va s'attacher à la base de la première phalange du pouce, côté interne.

La saillie hypothénar est formée de trois muscles allongés contre le cinquième métacarpien et qui sont : l'abducteur du petit doigt; le court fléchisseur et l'opposant, le tout recouvert par le palmaire cutané, muscle qui s'attache au ligament annulaire et à la peau et contribue à plisser la face palmaire. Entre les métacarpiens se voient les lombricaux, dont les tendons agissent sur la première phalange de chaque doigt.

---

# CHAPITRE XIX

## MEMBRE INFÉRIEUR (DÉTAILS)

Nous avons peu de chose à ajouter à ce qui a été dit précédemment sur le membre inférieur. L'élève devra étudier de très près le genou, dont l'articulation compliquée est difficile à dessiner correctement. Qu'il reconnaisse bien d'abord la charpente, les condyles du fémur et la tête du tibia, qui se voient sous la peau au côté interne et au côté externe, la rotule en avant, qui, dans les différents mouvements, se déplace avec le tibia auquel elle est fixée. Une saillie molle se voit en dessous de la rotule, c'est un bourrelet graisseux destiné à la protéger. La région qui avoisine le dessus de la rotule présente un caractère particulier; il faut remarquer en avant, la disposition du triceps, dont les trois portions viennent s'attacher au tendon sus-rotulien, chacune d'une façon différente : (fig. 151) le droit antérieur restant à environ dix centimètres du bord supérieur de la rotule, le vaste externe s'arrêtant un peu plus bas et brusquement, et le vaste interne s'arrondissant presque jusqu'à la rotule ; puis au côté externe, la tête du péroné où vient aboutir le tendon du biceps crural et d'où part le muscle long péronier, enfin au côté interne la tubérosité du tibia où les tendons du couturier, du grêle interne et du demi-tendineux, forment une sorte de lacis appelé la patte d'oie.

Les muscles jumeaux (fig. 150) sont recouverts au côté externe et au côté interne de la jambe d'une aponévrose qui ne laisse libre que la partie de ces muscles qui est située sur la partie moyenne de la face postérieure de la jambe. C'est ce qui explique le gonflement que présente le mollet à son milieu dans certains mouvements violents de la jambe.

En outre des tendons que nous avons déjà étudiés sur le dessus du pied, nous y trouvons un muscle appelé le pédieux, qui s'attache à la portion supérieure externe du calcanéum et qui dirige ses quatre tendons jusqu'aux quatre premiers orteils, dont il est un extenseur. Quant à la plante du pied, on y trouve un fléchisseur commun et des muscles propres au gros et au petit orteil, rappelant les dis-

positions que nous avons étudiées sur la face palmaire de la main; mais ces muscles, recouverts de tissus graisseux et d'une peau très épaisse durcie encore par la marche, n'offrent aucun intérêt au point de vue des formes extérieures. Au niveau des malléoles se voit un ligament annulaire antérieur qui passe par-dessus tous les tendons et remplit le même rôle que son homologue du carpe.

---

# CHAPITRE XX

## EMPLOI DE L'ANATOMIE

Nous avons terminé ce que nous voulions dire sur l'anatomie de l'homme ; c'est maintenant par de nombreuses études d'après l'écorché et d'après la nature vivante que vous acquerrez ce qui vous manque encore. Et surtout sachez résister à l'envie de faire voir que vous savez l'anatomie. Que vos personnages ne ressemblent pas à des écorchés.

Ce travers est assez fréquent et doit être évité. Songez que ces muscles que vous venez d'étudier et que l'on avait mis à nu pour vous les faire voir, sont recouverts de peau, que la peau a une certaine épaisseur et voile par conséquent les détails de musculature que vous avez étudiés sur l'écorché. Certes les muscles font saillie sous la peau, d'une façon même très accentuée quelquefois, mais pas tous ensemble.

Telle partie du corps est en action, les muscles qui produisent ce mouvement se distinguent nettement, mais le reste est au repos. Si donc vous mettiez des muscles accentués partout, vous feriez un épileptique dont tous les muscles sont secoués à la fois par des mouvements nerveux désordonnés. Allez voir au Louvre les dessins des grands maîtres.

Il vous faudra copier quelques-uns de ces dessins, étudier la merveilleuse simplicité des Raphaël, des Léonard de Vinci, des André del Sarte ; voir comme leur expression est toujours contenue, comme ils suivent un contour, en ne mettant à l'intérieur que juste ce qu'il faut pour accentuer le mouvement et faire sentir le modèle. Michel-Ange est déjà moins simple ; dans l'emportement de sa puissante nature, il lui arrive quelquefois de dépasser le but; chez ses imitateurs, sa force et son exubérance deviennent de la boursouflure et de la redondance. Voyez les dessins de Bandinelli, de Sebastiano del Piombo, de Rosso, de Daniel de Volterre, etc.; ici vous n'éprouvez plus ce charme, ce sentiment profond d'admiration que vous ont fait ressentir les croquis de Raphaël, de Léonard, de Titien, de del Sarte ; plus rien que l'étonnement produit par un tour de force et l'impression d'une grande difficulté vaincue. La vraie œuvre d'art n'a pas l'air difficile.

Il semble que l'on ferait aisément soi-même un croquis comme la petite tête de Raphaël de la salle des Boîtes, comme le lion couché de Rembrandt de la collection His de la Salle, comme la tête de jeune fille d'André del Sarte, comme les chevaux de halage de Géricault, comme tel Rubens où un œil fortement accentué brille sous le bord d'un large chapeau qu'on devine plutôt qu'on ne le voit. Quoi de plus aisé? un simple contour, une touche de noir ici et là... Mais dans ce contour on sent la chair, on devine la charpente osseuse, on comprend la lumière. Cette touche de noir, elle est à l'endroit précis où elle peut le mieux faire valoir le relief et exprimer la coloration.

Au sortir de ces études, vous éprouverez le besoin de simplifier votre expression et d'épurer votre style. Dans les études de longue haleine, apprenez à rendre la nature aussi complètement que possible ; que rien ne vous échappe. Dans vos croquis, efforcez-vous de résumer en quelques lignes le résultat de vos études. Progressivement, grâce à cette double direction donnée à vos travaux, vos études, sans rien perdre de leur rendu consciencieux, acquerront de la force, de la simplicité et de la grandeur, et vos croquis deviendront plus nourris et plus expressifs.

---

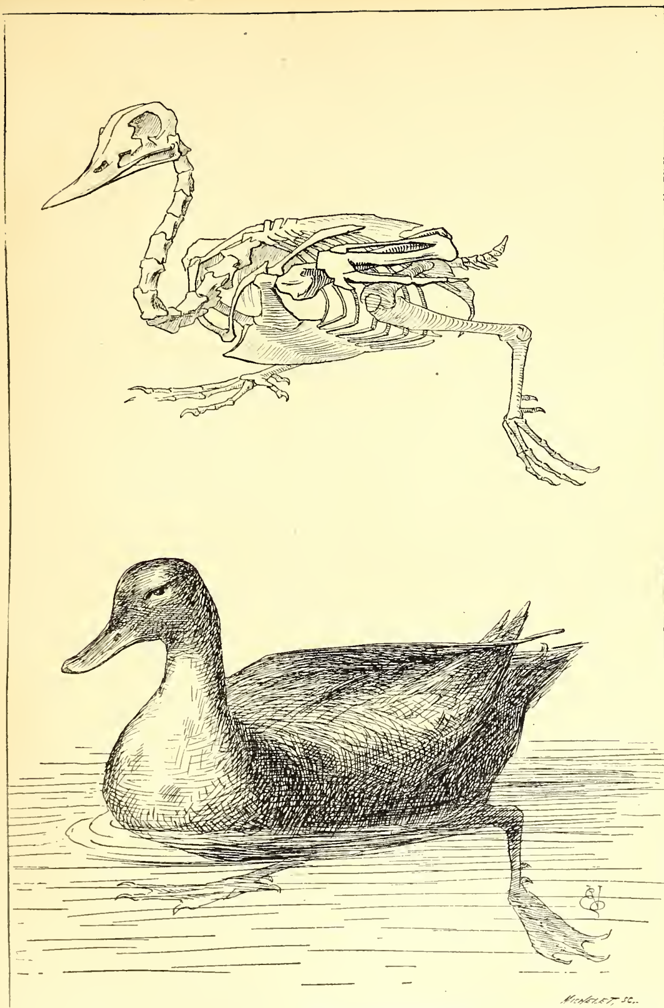



FIG. 153. — Le canard et son squelette.

# CHAPITRE XXI

## UN PEU D'ANATOMIE COMPARÉE

Il faut une certaine habitude pour faire un croquis d'un être en mouvement. Tâchez de saisir l'ensemble le plus rapidement possible, et pour cela cherchez la ligne simple. Il est souvent facile de ramener même à la ligne droite l'un des côtés de la silhouette. Une fois cette ligne vue, elle vous sert de comparaison pour la ligne opposée dont les brisures et les saillies correspondent à des hauteurs précises par rapport à la ligne droite. Cette opération de l'esprit, qui demande un certain temps pour la décrire, doit être faite en quelques secondes, car l'homme que nous observons, marche, il passe, il a disparu. Mais vous le tenez maintenant. En deux coups de crayon vous fixez sur votre album le résultat de votre observation, mais plus sûrement encore vous fixez l'image de la chose vue dans votre souvenir, et de retour à la maison vous complétez la forme dont en marchant vous n'avez pu qu'indiquer les grands traits.

Et vous ne limiterez pas vos efforts à la figure humaine. Embrassez s'il se peut la nature entière dans le cercle toujours agrandi de vos études. Vous avez déjà fait du paysage, faites aussi des bêtes; allez dans les fermes, dans les écuries, à la ménagerie du Jardin des plantes; que rien ne vous soit étranger; dans vos promenades, faites des croquis de chevaux en mouvement, de chiens, etc. Allez au Muséum dessiner des squelettes de ces différents animaux.

Vous trouverez, en même temps que des différences faciles à saisir, de grandes analogies entre le squelette de l'homme et celui des autres vertébrés. En première ligne, bien entendu, la colonne vertébrale, qui chez tous présente les mêmes divisions en vertèbres cervicales, vertèbres dorsales et vertèbres lombaires. Le nombre des vertèbres de chaque région varie suivant les espèces, sauf les vertèbres cervicales qui sont au nombre de sept chez tous les mammifères ; ainsi, chez le cheval, on trouve dix-huit vertèbres dorsales, dix-huit paires de côtes par conséquent; chez le bœuf, treize vertèbres dorsales, ainsi que chez le chat; le chien n'en a que onze. Les vertèbres lombaires sont au nombre de sept chez les chats; le cheval en a cinq, mais les races de chevaux qui ont le nez (chanfrein)

busqué en ont sept, paraît-il, Les clavicules sont très fortes chez les oiseaux, deviennent très petites chez le singe, ne sont plus qu'un rudiment cartilagineux chez le chat, et disparaissent complètement chez le cheval, le bœuf, etc., etc.

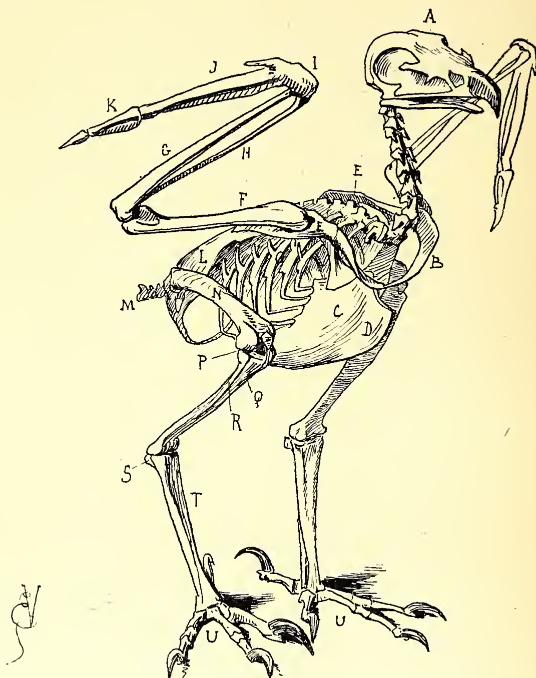



FIG. 154.

SQUELETTE D'AIGLE

A, Crâne.
B Clavicule.
C, Sternum.
D, Bréchet.
E, Omoplate.
F, Humérus.
G, Cubitus.
H, Radius.
I, Os du carpe.
J, Metacarpiens.
K, Phalanges.
L, Os du bassin.
M, Os coccygiens.
N, Fémur.
O, Côtes.
P, Rotule.
Q, Tibia.
R, Péroné.
S, Calcanéum.
T, Tarse.
U, Métatarsiens et phalanges.

Le sternum offre aussi certaines variétés ; ainsi il est vertébré chez le chat (fig. 162), énorme chez les oiseaux, où il présente la forme d'un grand bouclier convexe qui couvre toute la poitrine et une partie de l'abdomen, et est garni d'une épine médiane plus ou moins saillante suivant les espèces et appelé bréchet (fig. 154).

La queue, chez les animaux qui ont cet appendice, est un prolongement du coccyx. Les membres, qui chez tous les animaux sont établis sur le même principe que chez l'homme, offrent aussi des différences notables selon les espèces. D'abord la grande division en plantigrades et digitigrades, selon que l'animal

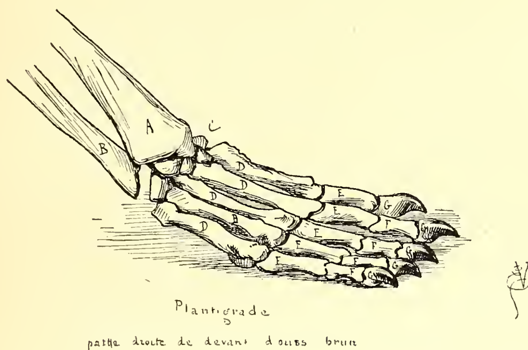



FIG. 155.

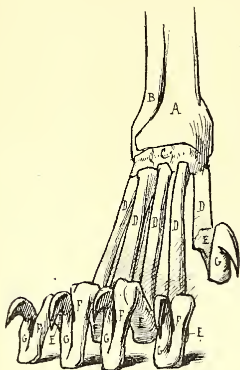
A, Radius.
B, Cubitus.
C, Os du carpe.
D, Métacarpiens.
E, Premières phalanges.
F, Deuxièmes phalanges.
G, Troisièmes phalanges.

marche sur toute la plante du pied, comme l'ours (fig. 155), etc., ou sur le bout du pied seulement, comme le cheval, l'âne, etc. ; puis selon que le pied est enfermé dans un sabot unique, comme le cheval appelé pour cette raison solipède, ou dans un double sabot, pied fourchu, comme le bœuf, le cerf, etc., ou enfin selon que l'animal a des pattes armées de griffes, comme le chat, le chien, etc., etc.

Chez le félin, qui de ses pattes de devant saisit sa proie et même la porte à sa gueule, on trouve la supination et la pronation, le radius est bien détaché du cubitus et tourne autour de lui; dans la marche le membre est en pronation, les deux os sont croisés. A la partie postérieure de la patte de devant, l'olécrâne fait une très forte saillie, offrant au triceps brachial un puissant bras de levier pour

faire mouvoir la patte. Chez le chien, doué d'une beaucoup moindre grande dextérité, le radius et le cubitus sont presque complètement soudés ensemble, le membre reste toujours en pronation.

Vous étudierez avec soin la conformation des griffes chez le chien et chez le chat. Vous savez que le félin a la faculté de rentrer ses griffes lorsqu'il marche (fig. 156), ce qui les préserve de l'usure et lui permet au moment voulu de



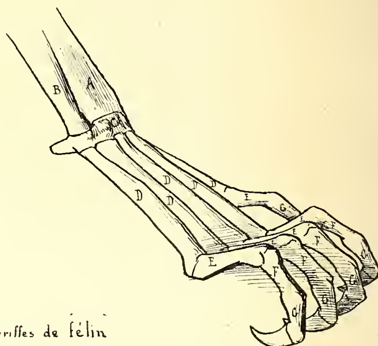




FIG. 156 et 157.

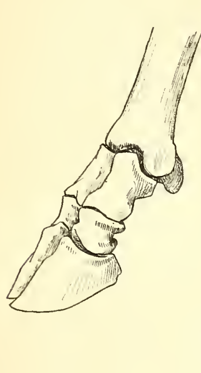
A, Radius.
B, Cubitus.
C, Os du carpe.
D, Métacarpiens.

E, Premières phalanges.
F, Deuxièmes phalanges.
G, Troisièmes phalanges armées de l'ongle.

plonger dans la chair de son ennemi les redoutables crochets (fig. 157), dont tout le monde a ressenti les atteintes, au moins de la part de cet aimable tigre d'appartement, proprement dit le chat. Vous verrez que la griffe est adaptée comme l'ongle de l'homme à la troisième phalange ; cette phalange est munie d'une articulation extrêmement étendue, qui lui permet de se redresser et de venir se placer le long de la deuxième phalange, sur sa face externe. Dans cette position, la griffe est en l'air, sa pointe est entièrement dissimulée sous les muscles, l'animal fait patte de velours, mais ne vous y fiez pas.

Ces animaux, chien, chat, etc... marchent sur les doigts entiers, les trois pha-

langes portent sur le sol. Chez les animaux à sabot unique ou double, cheval, âne, bœuf, cerf, etc., la dernière phalange seule touche à terre, les deux autres restent en l'air. De plus, on ne trouve plus, comme chez le chien et le chat, cinq doigts distincts. On n'en trouve que deux à chaque pied chez les ruminants (fig. 158), et un seul chez le cheval (fig. 159). La troisième phalange garnie de corne et qui porte à terre se nomme le sabot, la deuxième phalange est appelée la couronne, la première le paturon. L'articulation du paturon au métacarpien dans





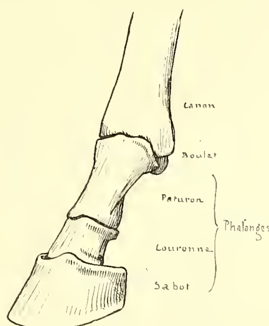



FIG. 158. — BOEUF. FIG. 159. — CHEVAL.

PIED GAUCHE DE DEVANT

la jambe de devant, et au métatarsien dans la jambe de derrière, se nomme le boulet. On appelle canon, la partie de la jambe formée par le métacarpien ou le métatarsien. A côté du canon on voit un petit os très court à l'extrémité libre qui est un métacarpien rudimentaire; au-dessus du canon se trouve la série des os du carpe à la jambe de devant, c'est le genou, et à la jambe de derrière, les os du tarse dont le principal au point de vue de la forme extérieure, le calcanéum, donne la physionomie bien connue à ce membre (figures 160, 161, 165). Ici il n'est plus question de pronation ou de supination. On ne trouve plus à l'avant-bras qu'un os qui est le radius; le cubitus n'est plus représenté que par l'olécrâne qui se prolonge un peu le long du radius, en y adhérant étroitement.

Vous remarquerez que l'aile de l'oiseau est un bras (figures 153, 154); vous y trouverez un humérus s'articulant à l'omoplate, un cubitus autour duquel tourne un radius, des métacarpiens et des phalanges.

L'éminence qui se voit à la base du cou sur le dos des quadrupèdes, se nomme

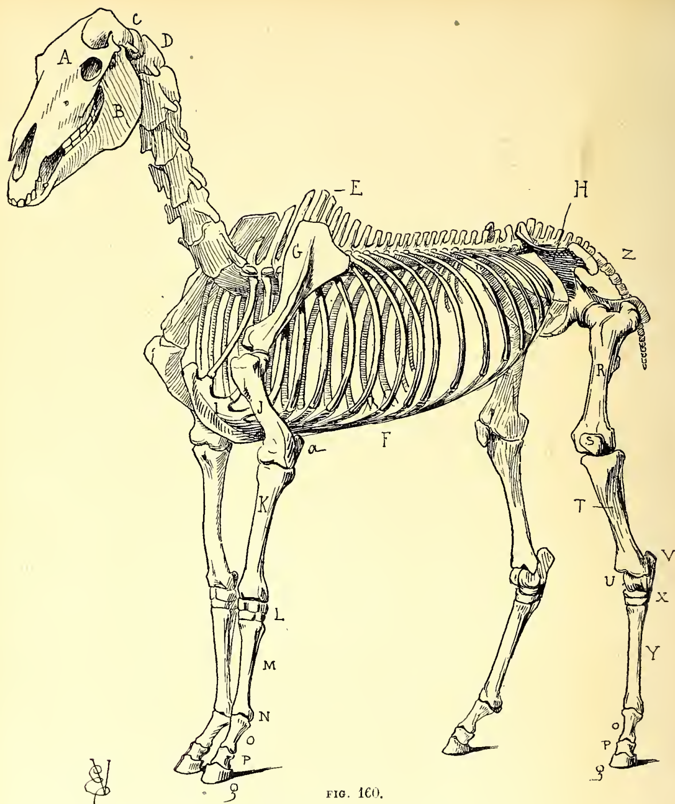



FIG. 160.

SQUELETTE DU CHEVAL

A, Frontal.
B, Mâchoire inférieure.
C, Atlas.
D, Axis.
E, Apophyses épineuses des vertèbres dorsales (garrot).
F, Côtes et leurs cartilages.
G, Omoplate.
H, Os iliaque.
I, Sternum.
J, Humérus.
K, Radius, os de l'avant-bras.
L, Os carpiens (genou).
M, Canon, os métacarpien.
N, Boulet.
O, Paturon. ⎫
P, Couronne. ⎬ phalanges.
Q, Os du pied. ⎭
R, Fémur.
S, Rotule.
T, Tibia.
U, Astragale.
V, Calcanéum.
X, Os tarsiens (jarret).
Y, Canon, os métatarsien.
Z, Os coccygiens (queue).
*a*, Olécrâne.

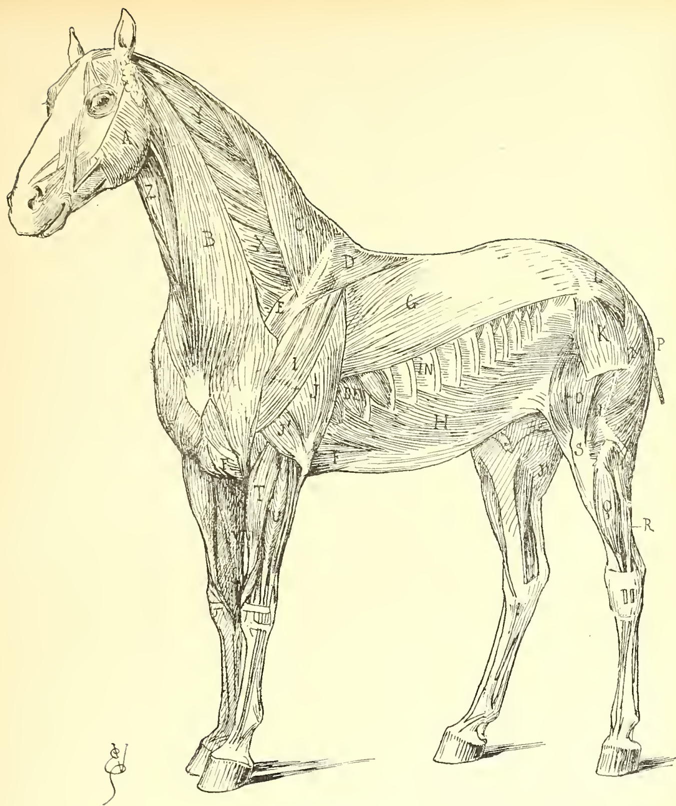



FIG. 161.

ÉCORCHÉ DE CHEVAL

A, Masséter.
B, Mastoïdo-huméral.
C, Trapèze cervical.
D, Trapèze dorsal.
E, Petit pectoral.
F, Pectoral profond.
G, Grand dorsal.
H, Grand oblique du bas-ventre.
I, Muscles sous-épineux.
J, Gros extenseur de l'avant-bras.
J' Court extenseur du bras.
K. Fascialata.
L, Moyen fessier.
M, Long vaste.
N, Vaste externe.
O, Droit antérieur de la cuisse.
P, Demi-tendineux.
Q, Extenseur antérieur des phalanges.
R, Extenseur latéral des phalanges.
S, Rotule.
T, Extenseur antérieur du métacarpe.
U, Extenseur antérieur des phalanges.
V, Fléchisseur du métacarpien.
D E, Grand dentelé.
I N, Muscles intercostaux.

le garrot. Elle est formée par les apophyses épineuses très développées des premières vertèbres dorsales, accompagnées de chaque côté par le bord spinal de l'omoplate, que l'on voit remuer sous la peau dans la marche (fig. 160, 162).

Etudiez avec soin la conformation de l'os iliaque dans les différentes espèces. Voyez comme son épine antérieure est développée en dehors chez le cheval, le bœuf ; comme, au contraire, cette même épine est peu saillante chez les chats de petite ou grande espèce.

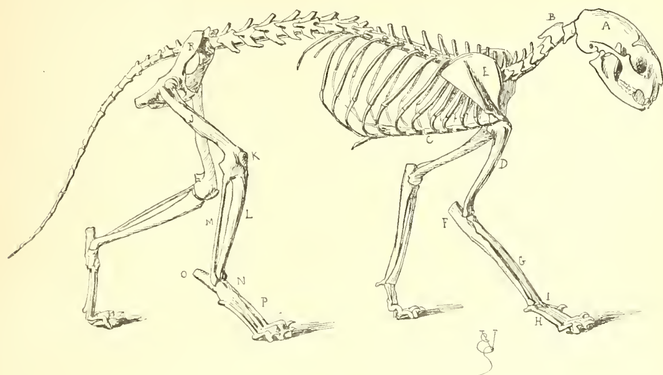



FIG. 162.

SQUELETTE DU CHAT DOMESTIQUE

(*Celui des grands félins est en tout semblable, mais moins fin de forme.*)

A, Crâne.
B, Axis.
C, Sternum vertébré.
D, Humérus.
E, Omoplate.
F, Olécrâne, cubitus.
G, Radius.
H, Métacarpiens.
I, Os du carpe enveloppés de leurs ligaments.
J, Fémur.
K, Rotule.
L, Tibia.
M, Péroné.
N, Os du tarse enveloppés de leurs ligaments.
O, Calcanéum.
P, Métatarsiens.
R, Os iliaque.

NOTA. — Quatre doigts seulement à la patte de derrière, le pouce manque.

Il est à peine besoin d'insister sur l'importance de l'étude du crâne selon les différentes espèces (fig. 160, 162).

Les différences sont nettement tranchées entre les herbivores et les carnassiers. Un des caractères principaux réside dans l'articulation du maxillaire inférieur. Chez les carnassiers, cette articulation se fait au moyen d'une trochlée garnie d'une gorge très saillante, qui ne permet que des mouvements de haut en bas (fig. 163). Chez les herbivores, au contraire, l'articulation est simple, gaie, selon

le terme employé en mécanique pour désigner une jointure qui a du jeu ; cette disposition permet, outre l'action de haut en bas, une autre de droite à gauche, de sorte que le résultat est un mouvement sensiblement circulaire, très remarquable, notamment chez les ruminants, au moyen duquel les animaux peuvent écraser les aliments entre leurs molaires. Ce qui distingue encore le crâne d'un

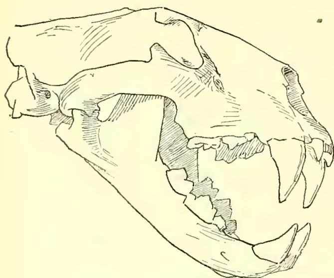


FIG. 163.

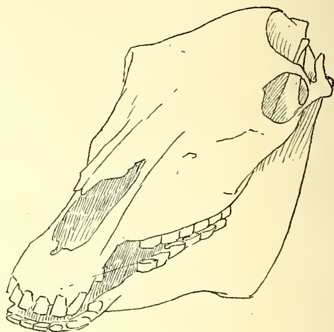


FIG. 164.

herbivore de celui d'un carnassier, c'est que chez l'herbivore l'arcade orbitaire est complète et entièrement fermée (fig. 164, crâne de cheval), tandis que chez le carnassier, cette arcade n'existe qu'à la partie inférieure ; le haut est ouvert et se confond avec la fosse temporale (fig. 163, crâne de lion). Les dents constituent aussi un caractère essentiel dans chacune de ces deux classes d'animaux. Remarquez les énormes crochets qui garnissent de chaque côté les deux mâchoires des carnivores.

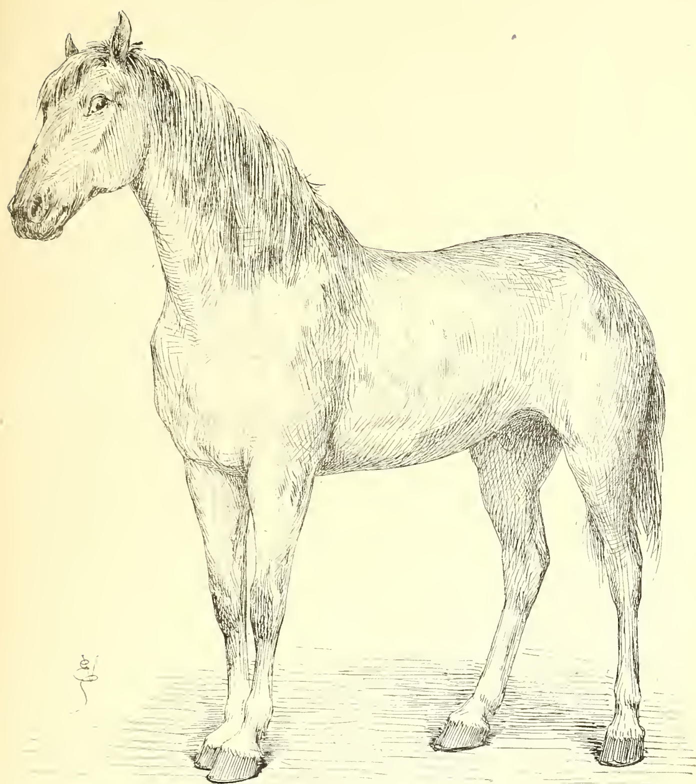


FIG. 165.

# CHAPITRE XXII

## LE CHEVAL ÉCORCHÉ

Quand vous aurez bien étudié tous ces différents squelettes, refaites pour eux ce que vous avez fait pour l'homme ; dans des dessins d'après nature, essayez de placer les os du squelette. Inversement, posez un papier calque sur un dessin de squelette et tachez de retrouver la forme de l'animal auquel appartient ce squelette. Puis procurez-vous un écorché de cheval et dessinez la musculature.

Vous voyez d'abord que le membre inférieur, le canon, est absolument dépourvu de muscles et ne comporte que les tendons des muscles extenseurs et fléchisseurs situés dans le premier membre ; ces tendons passent sous un ligament annulaire au carpe et au tarse, et de là vont aux phalanges (fig. 171). Remarquez, comme dans le squelette, de nombreuses analogies avec la construction humaine. Ainsi la face interne du tibia est à nu sous la peau, et le jambier antérieur, appelé ici extenseur antérieur des phalanges, occupe comme chez l'homme la face externe de l'os, dont la face postérieure est recouverte par les jumeaux qui, par un fort tendon, agissent sur le calcanéum. Quant à la fesse, elle n'est pas, comme chez l'homme, formée par le muscle fessier ; ici ce muscle se trouve sur les reins ; la fesse est formée par le demi-tendineux et le long vaste ; mais vous retrouverez le droit antérieur qui, par un tendon, agit sur la rotule ; vous retrouverez également la fascialata. Au membre antérieur, le court extenseur et le gros extenseur de l'avant-bras qui vont de l'omoplate à l'olécrâne, sont comme notre triceps brachial, mais infiniment plus développé et avec un point d'appui beaucoup plus large. Vous avez encore des sus-épineux et sous-épineux, agissant de l'omoplate sur l'humérus. Dans le court fléchisseur de l'avant-bras, vous retrouverez à peu près notre brachial antérieur, et dans l'extenseur oblique du métacarpe, le long abducteur du pouce.

Le mastoïdo-huméral rappelle comme place, comme direction et comme fonction notre sterno-cléido-mastoïdien. Voici le trapèze, divisé ici en trapèze cervical

et trapèze dorsal, un grand dorsal, un grand dentelé, un grand oblique et un grand droit de l'abdomen avec l'aponévrose abdominale, enfin un pectoral.

Dans la tête, vous reconnaissez le masséter, le temporal, l'orbiculaire des paupières, etc., etc.

Nous n'insisterons pas davantage sur cette étude. Nous avons pris le cheval comme type de quadrupède — celui qui voudrait faire une étude spéciale du chien, du mouton ou de tout autre animal devrait approfondir l'écorché même de l'animal qu'il aurait à dessiner, — car bien qu'offrant de grandes analogies, on aurait à constater aussi dans ces écorchés de notables différences, mais vous connaissez maintenant les grandes lignes du quadrupède, et quand vous en observez un en mouvement, vous pouvez vous rendre compte du jeu de la charpente et des muscles qui la font mouvoir. Voyez-vous dans l'épaule la saillie que fait l'omoplate près du garrot (fig. 165) ; en avant, de chaque côté du poitrail, la tête de l'humérus montant et descendant alternativement à chaque pas, puis l'olécrâne qui ne devient visible que lorsque la jambe est levée ? car vous remarquerez que l'humérus, chez le quadrupède, est complètement enfoui dans les chairs. Il en est de même du fémur, de sorte que la rotule n'est bien visible que lorsque la jambe est fortement étendue en arrière. D'après ce qui a été dit plus haut (p. 179) au sujet des surplombs, vous sentez la puissance qui résulte de cette disposition. En effet, si, chez l'homme, le fessier, par exemple, parti de la crête iliaque et du sacrum, va saisir le fémur vers son premier tiers supérieur, quelle force autrement grande aura, chez le cheval, le muscle qui tient lieu du fessier, si, partant également de la région iliaque et sacrée, il laisse de côté le fémur et va directement s'attacher au milieu des os de la jambe, en dessous de l'articulation tibio-fémorale !

De même, dans le membre antérieur : l'angle très prononcé formé par l'omoplate et l'humérus (fig. 160) à l'état de repos, donne une grande force aux muscles de l'omoplate pour soulever l'avant-bras.

Cette construction a aussi pour effet d'augmenter l'élasticité des membres et de les aider à supporter l'énorme poids du corps, qui ne leur arrive de cette façon que considérablement atténué déjà par l'espèce de zigzag formé au membre antérieur par l'omoplate et l'humérus, et au membre postérieur par l'os iliaque, le fémur et le tibia. Puis, à sa partie inférieure, le membre se subdivise encore pour arriver obliquement sur le sol au moyen de l'articulation très élastique formée par le paturon, la couronne et le sabot.

L'étude des grands animaux pourra avoir une heureuse influence sur votre dessin. Frappé de la grandeur et de la simplicité de leurs mouvements, vous éprouverez le besoin de simplifier et de grandir également les mouvements lorsque vous dessinerez une figure humaine, vous éviterez l'afféterie et la mièvrerie du geste, et votre dessin gagnera de la franchise et du caractère.

En outre, et, pour moi ce motif prime peut-être tous les autres, vous éten-

drez vos connaissances, vous vous élargirez l'esprit. — Vous éviterez la spécialisation. — Tous les grands artistes ont tout abordé — la nature leur appartient. — Ils l'ont tout entière à leur service pour exprimer les pensées qui se pressent dans leur vaste cerveau.

---



FIG. 166. — Page d'album.

CINQUIÈME PARTIE

# LA COMPOSITION

## CHAPITRE Ier

### D'ABORD D'APRÈS NATURE

Il est temps d'aborder la composition, ou du moins les études qui vont nous y amener.

Allez sur les chantiers, sur les ports, dessiner des groupes ; si vous vous êtes bien pénétré de la méthode pour faire rapidement un croquis, vous saisirez aussi vite un ensemble comprenant des hommes, des chevaux, des voitures, etc., que vous pouvez croquer un personnage tout seul. Pour le groupe, comme pour la figure isolée, cherchez la ligne simple qui va vous servir de base et de point de comparaison pour les saillies de la silhouette déterminée par les différents objets, êtres animés et choses inertes que vous voulez rendre.

Voici quelques exemples de croquis qui m'aideront à vous faire saisir ma pensée. Pour un personnage qui porte un fardeau sur sa tête et un autre à la main (fig. 166), vous le regardez marcher un instant, le temps de comparer la ligne qui va de son aisselle à son pied gauche, à la ligne brisée formée par son bras droit et la malle qu'il porte ; voilà votre point de départ ; puis vous notez la saillie formée à droite et à gauche par le panier qu'il porte sur sa tête et le bras gauche qui le retient, en notant la hauteur de ce fardeau par rapport à la hauteur du corps. Trois ou quatre coups de crayon suffiront pour exprimer ces différentes observations et, l'homme déjà loin, vous pouvez facilement compléter votre croquis et donner la forme à ses détails.

Pour cette charrette traînée par un jeune garçon et poussée par une femme (fig. 166), vous pouvez débuter par une grande ligne suivant le chargement de la voiture et se continuant jusqu'au pied de la femme, et comparativement à cette ligne toute simple, vous notez la hauteur où vient le coude du garçon, son pied, le haut et le bas de la roue, les mains de la femme, etc.

Un cavalier passe. Voilà un modèle encore bien plus fugitif, mais si vous parvenez à voir une grande ligne, comme par exemple celle que vous présente ce croquis, allant du képi de l'homme au sabot du cheval, vous avez un point de repère pour les hauteurs et les largeurs du groupe, et vous vous fixez l'image dans le souvenir d'une façon très précise, qui vous permet de faire le croquis une fois la vision disparue.

Encore la même chose pour ce chat qui se lèche la patte. La ligne droite formée par la patte tendue, et sur cette ligne droite, la rondeur du dos, la saillie de l'épaule, des oreilles, etc.

Quelquefois l'attention est attirée par une scène remuante mais non fugitive; on peut alors s'installer, on a un peu plus de loisir.

Voici comme l'on s'y prendrait pour dessiner ces deux hommes occupés à goudronner un bateau (fig. 167) :

Pourquoi vous êtes-vous arrêté devant cette scène? parce que vous avez été charmé par l'opposition de la masse du premier plan dont la ferme silhouette découpée sur la surface de l'eau contrastait avec la délicatesse et la simplicité de la ligne donnée par la rive opposée.

Vous commencerez donc votre croquis par indiquer en ligne droite cette rive lointaine, et vous chercherez dessus les points de la silhouette du premier plan. Cette silhouette se compose d'un objet fixe, le bateau, et de deux personnages qui se déplacent.

Assurez-vous d'abord du bateau en l'indiquant légèrement afin de pouvoir placer les personnages par devant sans difficulté. Pour ces derniers, il faut choisir l'emplacement le plus convenable. D'abord, nous en mettrons un debout et un baissé ; cela est tout indiqué. Mettons celui qui est debout à peu près au milieu ; pour l'autre, attendons le moment où il travaillera à l'extrémité du bateau, de façon qu'il se détache sur l'eau. Tout à l'heure il barbouillait le milieu de son bateau, dont les deux bouts dépassaient de chaque côté en écrasant et dénaturant la silhouette de l'homme. Il n'aurait pas fallu non plus choisir le moment où, travaillant à la face tournée vers la rivière, l'homme ne montrait plus que sa tête et ses épaules au-dessus du bordage. Cet objet inanimé, très intéressant quand on n'en voit qu'une partie dans la rigidité fait valoir la souplesse des formes humaines, serait insupportable s'il occupait la place principale et s'il cachait les personnages. Quand vous avez déterminé la place où vous voulez mettre votre figure, attendez que l'homme vienne s'y placer, et d'ici là prenez sur le bord de votre papier les attitudes variées que vous présentera votre modèle dans le cours de son travail. Occupez-vous aussi de votre fond indiquez les personnages



FIG. 167. — Page d'album.

accessoires, ces pêcheurs à la ligne dont la petite taille donnera de la perspective à votre dessin et dont l'attitude caractérisa le bord de l'eau et concourra, par conséquent, à l'intérêt de l'ensemble, sans nuire au motif principal. La barque qui passe au loin, voiles déployées, sera bonne à prendre aussi pour la même raison. Si l'homme tarde à revenir à sa place, amusez-vous en l'attendant à noter les attitudes de cette poule qui picote la terre auprès de vous. Enfin, voilà votre modèle à sa place. Vite, la tête très bas, bien attentive à son travail, le bras droit armé de la brosse, et levé pour appliquer le goudron sur la paroi intérieure du bateau. Le bras gauche raide, la main appuyée sur le genou où elle soutient l'inclinaison du corps. Ajoutez l'indication de quelques tons, une ligne ou deux dans le ciel, dont la direction fasse opposition à la ligne générale de la silhouette principale, puis, quand vous avez suffisamment étudié votre ensemble, que vous savez au juste ce qui en fait l'intérêt, vous affirmez énergiquement les contours caractéristiques pour mettre en avant le motif et éloigner le fond.

Ces nouvelles études vont nous amener insensiblement et naturellement à la composition. Votre album est plein de croquis pris à la hâte, sans choix, à mesure que les modèles se présentaient à vos yeux. Tel (n'allez pas vous fâcher de la comparaison) un animal au pâturage fait une ample provision de sainfoin. Le nez dans l'herbe tendre, de la langue et des dents il travaille sans perdre une seconde. Mais voyez-le au bout d'un certain temps de cet exercice : il gagne un endroit frais et ombreux, il se couche, et bientôt ses mâchoires se remettent en mouvement. Mais il ne broute plus pourtant. Que fait-il ? Il rumine. Il fait subir une nouvelle préparation à la nourriture qu'il avait amassée en hâte, et la met en état de devenir sa chair et son sang.

Faites comme ce brave bœuf : ruminez; rentrez chez vous, et regardez vos croquis. Ils ne sont pas tous également intéressants, beaucoup même sont insignifiants, mais quelques-uns vous frappent. Vous vous y arrêtez avec plaisir. Pourquoi ? Voilà ce qu'il faut découvrir.

---

# CHAPITRE II

## CROQUIS COMPLÉTÉ

Nous avons eu déjà plusieurs fois l'occasion de remarquer, soit dans le présent livre, soit dans la *Méthode pour dessiner*, le charme qui naît des contrastes.

Tout récemment, dans les pages précédentes, en étudiant le croquis des deux hommes badigeonnant un bateau, nous avons insisté sur l'intérêt que présentait la masse compacte du premier plan, opposée à la délicatesse des fonds. C'est qu'en effet c'est là le point essentiel. Opposition de lignes droites à des lignes courbes, opposition de lumières et d'ombres, opposition de distances, tout est là. Ménager les oppositions, tantôt les présenter brusquement et sans transition, tantôt les amener par des degrés insensibles, c'est là composer.

Or, la nature ne compose pas, elle ne donne que des éléments; c'est à l'artiste à les mettre en œuvre. Eh bien ! les croquis que vous aimez à revoir dans votre album sont ceux qui offrent le plus de ces éléments-là ; beaucoup présentent un précieux renseignement de détail, un mouvement juste, un pli de vêtement intéressant, mais un très petit nombre offrent un ensemble susceptible de devenir un tableau ; et dans ceux-là même il faudra éloigner ceci, ajouter cela pour faire valoir la chose heureuse que donnait la nature.

Voici par exemple un croquis pris sur un port, à Paris (fig. 168) : des ouvriers chargeant des touries sur un bateau. La nature donnait une chose assez heureuse. Ce plan incliné sur lequel descendent les hommes, ceux qui, dans le bateau, reçoivent à mesure les touries et les rangent à bord. La grue flottante placée contre le quai et dont le contrepoids s'élève au-dessus des groupes, reliant ainsi la composition aux lignes des nuages et donnant de la finesse au ciel, et enfin la rive opposée avec un va-et-vient lointain, surmontée des arbres du Jardin des plantes. Certes, il y a là, comme on dit, quelque chose à faire. Mais quel intérêt présentent ces cahutes du premier plan? Il y aurait peut-être un moyen de mettre un personnage dans l'embrasure de la porte, mais cela aurait le grave inconvénient de diviser l'attention. Cela ferait un second sujet dans le sujet, et n'empêcherait pas en tout cas ces cahutes de masquer le bateau que l'on est en train de charger ; il serait

pourtant bien intéressant à montrer au lieu de n'avoir que les têtes qui émergent au-dessus du toit de cette maudite baraque.

Essayons donc de supprimer ces accessoires gênants. Mais oui, c'est cela, nous découvrons le bateau : maintenant nous pouvons faire comprendre la scène entière (fig. 169). Les deux hommes de gauche apportent leur fardeau, deux autres déjà arrivés le déposent à terre, deux ouvriers vont prendre la tourie, la descendre dans le faux-pont où deux autres vont la ranger à côté des premières apportées. Et ce bonhomme qui dans le croquis a l'air planté sur le dessus de la baraque, mettons-le debout sur le bord du bateau, surveillant le travail; le calme de sa posture va faire valoir l'activité

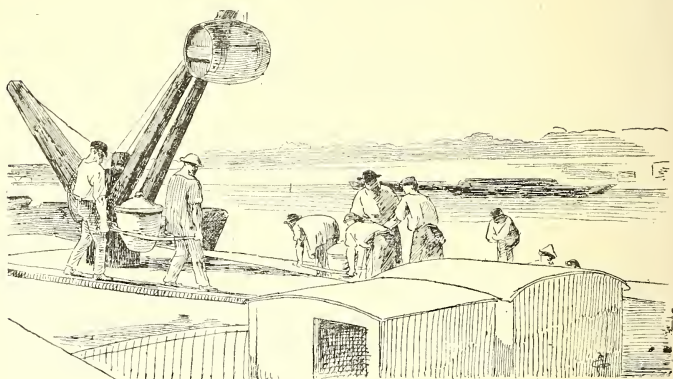


FIG. 168.

des autres personnages. Et comme premier plan au lieu des baraques informes dont une face éclairée verticalement attire fâcheusement l'attention tandis que leurs toits cachent les jambes des personnages du second plan qui y paraissent assis, nous aurons la face ombrée de la plate-forme de la grue, une porte dans cette face fera un trou noir ; mais alors ce trou noyé dans l'ombre générale fera bon effet au lieu de présenter la dureté qu'il a en se détachant en pleine lumière.

Les bateaux se comprennent bien maintenant ; surtout si derrière la grue et les personnages qui portent la tourie nous dégageons l'arrière et le gouvernail de celui qu'on est en train de charger.

Occupons-nous ensuite du fond. Quelques petits détails bien déterminés pour indiquer l'éloignement, puis ajoutons un bateau passant au milieu du fleuve pour avoir un point intermédiaire et amener l'œil du premier plan au fond. Ne manquons pas d'indiquer le pont qui se trouve à l'extrême gauche, puis terminons par le ciel dont les lignes viendront faire équilibre aux lignes de la composition par analogie et par opposition, c'est-à-dire que certaines

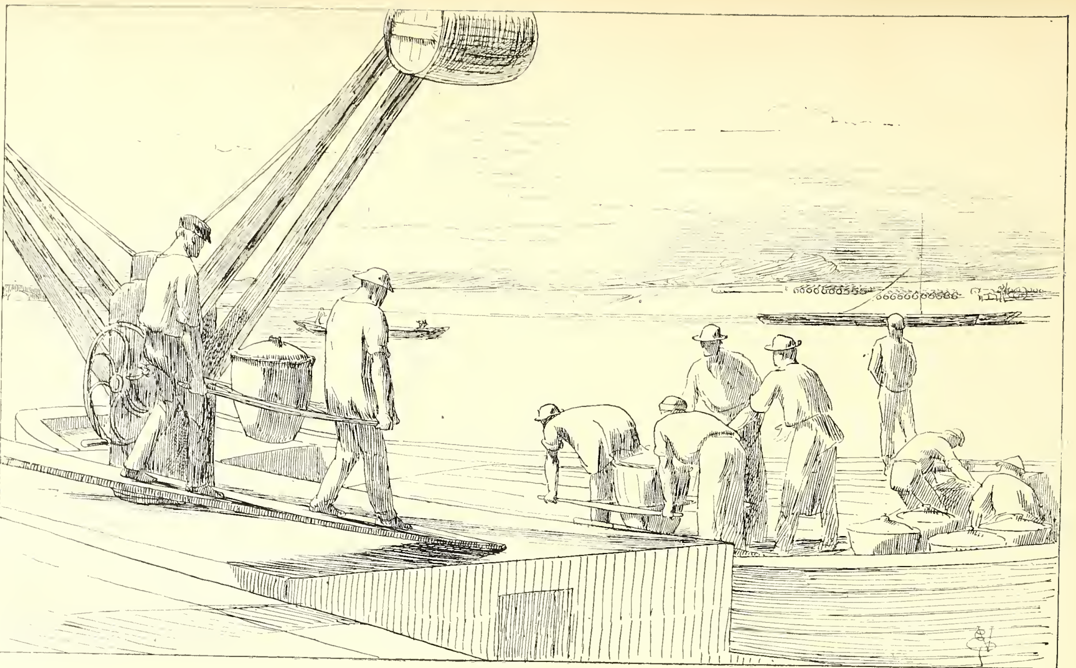


FIG. 169.

lignes des nuages devront se diriger parallèlement aux grandes lignes de l'horizon, des bateaux, etc., et être reliées entre elles par d'autres lignes plus intenses et dirigées en sens opposé.

Résumons, et voyons ce que nous présentait la nature et les modifications qu'il a fallu faire subir au premier croquis pour compléter la composition dont il contenait les éléments.

La scène était mouvementée et compréhensible : mouvementée, parce que les personnages, tout en s'occupant tous de la même chose, ont des attitudes variées; compréhensible, parce que l'action est simple et claire.

Les accessoires étaient bien en situation, la grue donne une ligne heureuse.

La scène était bien dégagée, elle fait une silhouette franche sur le fond. Supposons en effet qu'un autre bateau, un bateau de charbon chargé en hauteur, par exemple, se fût trouvé bord à bord avec le bateau où les ouvriers placent les touries, l'horizon était complètement masqué. Les ouvriers auraient eu l'air de travailler dans une chambre. Nous ne nous serions même pas arrêtés pour faire un croquis. Mais nous avions au contraire de l'air, de l'espace et une silhouette franche. Le point de départ était suffisant et nous pouvions tenter de compléter et de bonifier cette composition. Pour cela nous avons supprimé au premier plan des accessoires encombrants. Nous les avons remplacés par les choses qu'ils nous cachaient; le plancher du ponton de la grue, et le bord du bateau en chargement. Dans ce bateau, nous avons pu placer des personnages secondaires, mais dont les mouvements bien en situation complètent la scène et la rendent compréhensible d'un bout à l'autre.

Ainsi la nature a fourni l'élément : la scène dans ses grandes lignes. Le dessinateur a recueilli avec soin cette donnée première, et, avec le respect que l'on doit aux choses de la nature, a dégagé, développé l'idée en la débarrassant de tout ce qui la gênait. Est-ce là un manque de sincérité? Nullement. La sincérité n'exclut pas l'intelligeuce. Et du moment que l'on a compris ce qui fait l'intérêt d'une scène empruntée à la nature, on doit trancher ce qui est contraire à cet intérêt et ajouter ce qui peut l'augmenter, sinon on se réduit à l'état de machine, on n'est plus qu'un appareil photographique.

Voilà votre première leçon de composition, donnée par la nature. Il faudra répéter ce travail à l'infini; faites de nombreux croquis de choses vues, et exercez-vous au retour à les compléter et à en faire des compositions. Il va sans dire que vous prenez pour cela un autre papier et que le croquis d'après nature ne doit pas être touché.

---

## CHAPITRE III

### SOUVENIR. — SOURCE DE L'IMAGINATION

Faites aussi de souvenir. Vous avez remarqué une chose, une scène intéressante; pour une raison ou pour une autre vous n'avez pu en prendre de croquis. Essayez, en rentrant au logis, de reconstituer la scène que vous avez vue. Peut-être n'avez-vous pas pris de croquis, parce que la scène se présentait mal, vous n'étiez pas bien placé pour voir, mais vous avez compris ce qui se passait. Faites effort d'imagination et racontez-moi ce que vous avez vu, par un croquis. Vous serez bien forcé alors de prendre la scène par le bon côté, sous peine de rester incompréhensible. Dans la nature, si mal placé soit-on, on arrive toujours à comprendre ce qui se passe, parce que la nature remue. Quelqu'un qui était devant vous se déplace, vous apercevez un petit coin de la scène, par un autre intervalle vous entrevoyez autre chose, et vous arrivez ainsi à vous donner une idée de l'ensemble. Mais dans un dessin, rien ne se déplacera. Il faut donc bien mettre en évidence les choses que l'on veut faire comprendre et les dégager de tout ce qui pourrait leur faire obstacle.

De plus, il ne vous suffit pas d'être compréhensible; il faut vous faire regarder, il vous faut plaire à celui qui regardera votre croquis. Disposez vos lignes de la façon la plus heureuse possible, de telle sorte que le sujet représenté arrive à être la chose secondaire, primée par l'ordonnance des lignes, la beauté de la silhouette, le charme de l'effet.

Progressivement, arrivez à composer sur un sujet donné. Prenez, pour commencer, vos motifs parmi les choses que vous avez étudiées. Si vous avez étudié les choses parisiennes, prenez un fait divers, il y en a souvent de très saisissants et qui peuvent fournir la matière d'une composition intéressante. Les personnages qui en sont les héros vous sont familiers, vous connaissez leur costume et leur manière d'être, ainsi que le milieu dans lequel ils agissent; évoquez dans votre esprit la scène dont vous lisez la description et cherchez à la faire comprendre dans un dessin.

Puis, élargissez votre domaine, empruntez à vos lectures des sujets de composition : roman, histoire, tout est bon; mais là il vous faut faire de nouvelles

études. Si vous voulez faire un sujet historique, il vous faudra étudier avec soin l'époque où se passe le fait que vous avez choisi. Allez à la Bibliothèque faire de nombreux croquis de costumes de ce temps ainsi que du pays où se passe la scène; arrivez enfin à vous identifier avec votre sujet comme si vous viviez dans le siècle que vous avez choisi.

Si c'est une scène de roman ou de drame dont vous voulez faire un dessin, c'est la pensée de l'auteur qu'il faudra pénétrer, puis également l'époque du drame ou du roman et les costumes qu'elle comporte. Mais en toute chose, qu'il s'agisse d'un sujet d'actualité, d'un fait historique, d'une scène de roman ou d'un sujet de pure imagination, inquiétez-vous avant tout de l'aspect décoratif de votre composition, cherchez une belle silhouette et un effet heureux.

---

# CHAPITRE IV

## ÉTUDE DES MAITRES

Une chose essentielle pour composer, je le répète, c'est de voir le sujet par son côté pittoresque.

Prenons un exemple : vous lisez l'histoire d'Henri IV et vous êtes frappé de la harangue aux notables de Rouen. Vous la connaissez, n'est-ce pas : « Je vous ai fait assembler pour recevoir vos conseils... c'est une envie qui ne prend guère aux rois... mais l'amour que je porte à mes sujets... etc. » Si vous êtes surtout frappé par le côté philosophique de cette parole du grand Gascon, laissez ce sujet, il n'est pas pour vous, c'est affaire à l'écrivain de m'intéresser à cette harangue par les développements qu'il lui donnera et les réflexions qu'elle pourra lui suggérer. Vous, dessinateur, vous peintre, il ne vous est pas défendu, certes, de voir le côté philosophique, mais vous devez surtout voir une grande salle du XVI[e] siècle, ou plutôt d'une époque antérieure à celle où se passe la scène. Des fenêtres à larges meneaux de pierre ne donnent passage qu'à un jour douteux et tamisé, qui laisse dans le mystère les boiseries de la muraille et les caissons du plafond.

Dans cette salle, vous voyez les notables debout, la tête nue, vêtus de couleurs sombres, puis au milieu d'un groupe de courtisans également debout, mais aux habits riches de formes et de couleurs, Henri IV assis, le chapeau sur la tête, dans l'attitude d'un homme qui parle. Si votre imagination vous présente ce fait de cette façon, allez, vous pouvez choisir ce sujet; ceux qui connaissent la harangue de Henri IV, voyant votre composition, entendront les paroles prononcées, mais tous, aussi bien que ceux qui ignorent ce point d'histoire que ceux qui le connaissent pourront être charmés, abstraction faite de toute espèce de sujet, par l'effet de votre composition, par l'harmonie des lignes, par la vérité des attitudes.

Y a-t-il besoin d'avoir bien présent à l'esprit le roman de Walter Scott, Quentin Durward, pour jouir de l'art magnifique renfermé dans le tableau de Delacroix représentant l'assassinat de l'archevêque de Liège? Oubliez le sujet, serez-vous moins frappé par la sauvage harmonie de ce tableau, par la vio-

lence des groupes, par cette table de fin d'orgie dont les flambeaux envoient sur la muraille les grandes ombres spectrales des convives avinés?

Un autre tableau célèbre est encore un exemple frappant de la prédominance que doit avoir sur le sujet le côté purement plastique, décoratif et pittoresque. C'est



FIG. 170.

le tableau de Rembrandt que l'on voit au Musée d'Amsterdam et nommé la *Ronde de nuit* (fig. 170). Personne n'a encore pu dire ce qui fait le sujet de ce tableau. Toutes les conjectures sont admissibles : Est-ce bien un effet de nuit? Rien ne s'y oppose; mais cela peut bien être autre chose aussi. Ces gens partent-ils à une

fête? Cela se pourrait bien. Se réunissent-ils pour une expédition? Cela n'est pas impossible. Mais ce qui est certain, ce qui s'impose, c'est la merveilleuse ordonnance de ce tableau; c'est le mystère de ce fond noyé qui fait si bien valoir l'intensité des deux personnages du premier plan; c'est l'opposition du costume noir de l'un avec le vêtement jaune clair du second. Ce contraste semble être le dernier degré de la puissance. Non, voyez à gauche ce bouquet, cette merveilleuse tête d'enfant fraîche et blonde. Que vient-elle faire là au milieu de tous ces hommes? Elle vient apporter sa jeunesse, sa grâce, sa petitesse, donner la note gaie à la composition et faire valoir la puissance et l'énergie des personnages qui sont autour d'elle. Mais toute seule cette note n'aurait pas une action suffisante. Il faut l'accompagner, l'amener, lui donner la force nécessaire pour faire équilibre à tous les mouvements, à tous les tons violents qui l'entourent. Un drapeau tenu obliquement par un jeune homme au-dessus de la tête de l'enfant atteint merveilleusement ce but. A son tour, cette masse lumineuse et gaie a besoin d'un contre-poids à la partie opposée du tableau. C'est l'homme qui bat du tambour qui va donner ce contre-poids avec l'aide des deux personnages qui sont au-dessus de lui, dont l'un par son bras étendu forme une ligne horizontale propre à reposer l'œil et à éviter la fatigue qui pourrait résulter de toutes ces têtes accumulées à des hauteurs différentes.

Une colonne entrevue dans la demi-teinte a le même but ainsi que deux ou trois lignes horizontales de la muraille; puis, par-dessus, des lances dans des positions variées corrigent la froideur de ces lignes architecturales.

Et encore, à la gauche de l'homme en noir, que fait ce personnage dont on ne voit que le casque et la jambe? Il vient mettre une forme oblique et ombrée entre deux lignes verticales qui sans cela encadreraient fâcheusement la lumière qui éclate sur l'enfant. Il en est de même de la crosse de fusil de l'homme qui est à gauche. Cet homme charge son fusil afin que la canne de l'homme en noir du milieu ne soit pas seule de ligne oblique dans cet endroit. Pour terminer, voyez encore sur le pourpoint de l'homme de droite l'ombre portée par la main de son voisin; et dites si la strophe la plus légère, la cavatine la plus pure surpassent en charme et en poésie cette merveilleuse ombre portée, si fine, si transparente, qui attire l'attention sur la main qui vient en avant et qui porte cette ombre, développe la coloration lumineuse du vêtement et amène doucement l'œil du centre de la composition aux délicatesses de détail de l'arme que le personnage tient à la main.

Il n'est peut-être pas de tableau au monde qui réalise mieux l'idéal de l'art de la peinture se suffisant à elle-même, sans le secours d'aucun autre attrait. Pas de fait historique raconté, nulle scène émouvante, nulle magistrale architecture, le lieu est des plus vulgaires, les personnages quelconques; il paraît que l'homme en noir est le capitaine Frans Banning Cock? Enchanté, monsieur, de faire votre connaissance. Vous avez peut-être des titres à l'immortalité que j'ai honte d'ignorer, mais j'en connais un qui les vaut tous : c'est d'exister dans ce chef-d'œuvre, c'est d'avoir un moment occupé le cerveau qui l'a conçu et combiné.

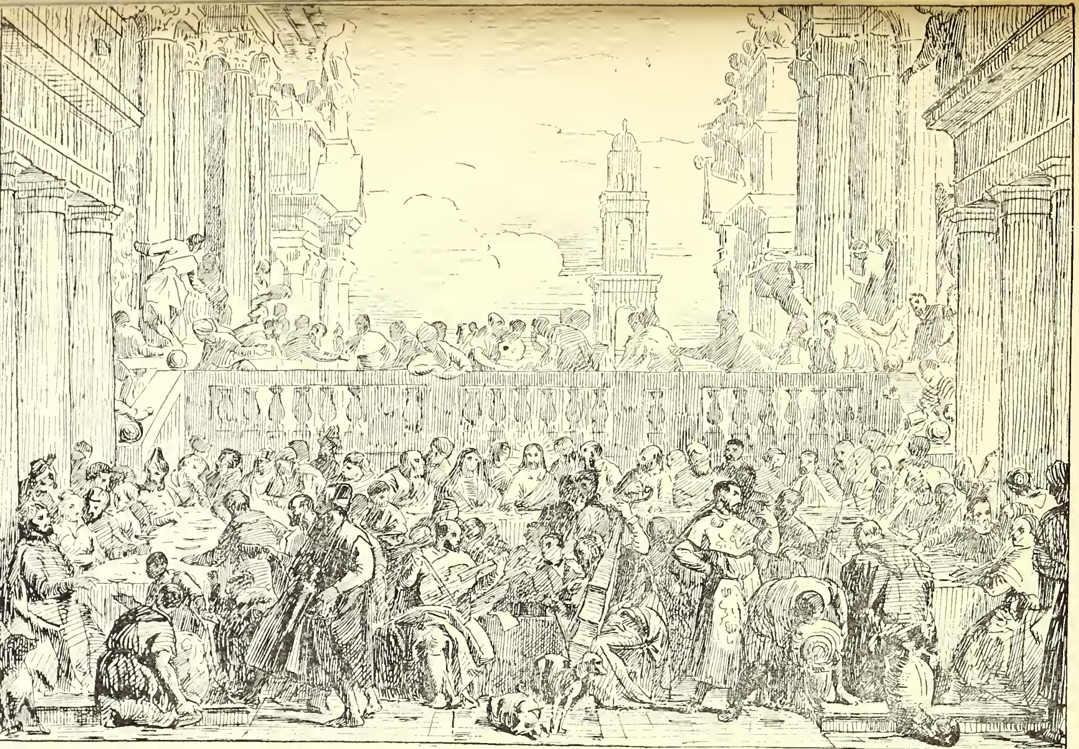


FIG. 171. — Les Noces de Cana, de Véronèse.

# LES NOCES DE CANA

## DE VÉRONÈSE

(FIG. 171.)

Qui a jamais songé à une scène biblique devant la toile de Véronèse intitulée les *Noces de Cana?* C'est une fête vénitienne. Des personnages vêtus comme au XVIe siècle sont à table dans un palais à la riche architecture; au-dessus de la table du festin règne une galerie où les serviteurs préparent et font circuler les mets. Au premier plan un groupe de musiciens, des hommes transvasant du vin, un chat, des chiens ; puis, pour noter le sujet, le milieu de la table est occupé par deux personnages discrètement nimbés, le Christ et sa mère.

Véronèse a placé le point de vue au centre de sa composition. Il en résulte une symétrie de lignes qui donne de la grandeur et de la majesté au tableau. Mais le peintre a mis son campanile vers la droite et a corrigé ainsi la froideur qui aurait pu résulter d'une symétrie absolue. Ce campanile est admirablement accompagné par les lignes du ciel. Cette forme élancée à la droite du tableau avait besoin d'un équilibre. La statue qui s'élève au fronteau de l'édifice de gauche remplit cet office, puis comme, à son tour, cette figure monte plus haut que le campanile, voyez comme la ligne formée par les personnages de la galerie a une tendance à monter vers la droite, jusqu'à un homme qui se voit entre les colonnes et dont la tête est au niveau des chapiteaux du premier plan. Montez encore, la corniche fait une saillie vigoureuse qui amène l'œil jusqu'au bras de la femme coupée par le haut du cadre, et qui, penchée à la balustrade, jette une fleur aux personnes qui sont à table. Les convives forment une ligne neutre confondue dans la valeur du ton de l'architecture. A l'extrême gauche seulement quelques personnages vivement éclairés et se détachant sur les colonnes claires et sur la nappe blanche forment l'origine d'une ligne sinueuse qui se brode sur la tête du petit serviteur nègre, remonte avec le personnage habillé à l'orientale et qui tient à la main un pan de sa robe, s'infléchit au groupe de musiciens, se relève à la figure qui tient une coupe, pour redescendre à l'homme qui verse du vin et finir tout en bas sur le vase autour duquel joue un chat. Cette grande ligne descend vers la droite, logiquement appelée par celle des serviteurs de la galerie qui descend à gauche.

Voilà pour les grandes lignes. A côté de celles-là et s'entremêlant avec elles, quelques lignes secondaires relient entre eux les plans du tableau et empêchent qu'ils n'aient l'aspect d'une découpure systématique ; tel le personnage vivement éclairé qui apparaît à droite, entre deux colonnes et cause avec un convive; tel le

page qui par dessus la balustrade de droite tend un vase que reçoit un personnage placé derrière la table. Ce motif coupe de ce côté la rampe qui monte à la galerie, tandis que, du côté gauche, la rampe est complètement visible ; tels encore les hommes qui se penchent vers le joueur de violon et, par ce mouvement, découvrent une partie de la table dont la ligne droite horizontale cale la composition et lui ôte la confusion qui aurait lieu si les figures debout cachaient tout le milieu de la table dont on ne verrait plus que les deux retours d'équerre.

Il n'est point question ici de la couleur qui constitue une des splendeurs de ce chef-d'œuvre.

Mais la classification en dessinateurs et coloristes tend à disparaître de plus en plus, et il nous a paru intéressant d'étudier au point de vue de son dessin si savant et de combinaisons si profondes, ce peintre considéré à bon droit comme l'un des plus grands coloristes.

## L'ÉCOLE D'ATHÈNES

### DE RAPHAEL

(FIG. 172.)

Prenons encore une autre composition non moins célèbre, l'*Ecole d'Athènes*, de Raphaël. Ici l'artiste a abordé la symétrie absolue. Il s'agit d'une grande peinture murale aux chambres du Vatican, à Rome. Rien ne pouvait être trop solennel et pompeux. Le point de vue est juste au milieu, et fait pénétrer l'œil sous une galerie voûtée interrompue par un espace où l'on devine une coupole, et terminée un peu plus loin par un péristyle, laissant voir le ciel. Des marches donnent accès à cette galerie et divisent la composition en deux parties : les personnages qui sont en haut des marches, et les deux groupes qui, à droite et à gauche, sont en bas. Le groupe du haut forme une ligne sinueuse mais se tenant dans une direction sensiblement horizontale, qui, partant des deux côtés du tableau avec de légères différences, amène l'œil au centre où les deux figures du milieu, tout en se reliant au groupe, se détachent franchement sur le porche du fond et ont une prédominance non douteuse. Les deux groupes du bas, tout en offrant des masses analogues dans l'un et dans l'autre, et bien pondérées, présentent de grandes différences : à droite deux personnages debout font silhouette près du cadre ; à gauche deux autres sont debout également ; mais, plus près du centre de la composition, et près du cadre de ce côté, un rappel d'architecture fait équilibre aux deux figures debout de l'autre côté. Un homme vu de dos monte les marches, un autre est couché sur ce degré, tous deux sont destinés à relier le devant avec le fond. Tout à fait en

avant et non loin du milieu de la composition, une autre figure couchée. Son rôle est d'éviter l'isolement de celle qui est couchée sur les marches. Vous remarquerez en effet que presque tous les mouvements sont doublés : à droite, deux hommes qui portent une sphère chacun ; à leur côté, deux personnages qui se baissent sur la gauche et deux qui se baissent sur la droite ; à la partie gauche du tableau, encore deux hommes debout, devant eux un homme à genoux écrit, un autre baissé également le suit des yeux, et par derrière un troisième regarde aussi ce qu'écrit le premier ; là, le motif est triplé ; l'homme qui monte les degrés

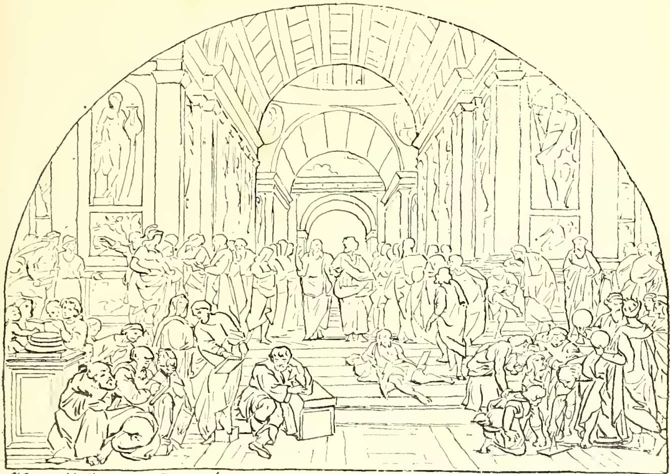



FIG. 172.

est accompagné d'une figure légèrement inclinée dans le même sens; au centre, les deux personnages qui s'avancent en causant. Tous deux lèvent la main droite; chez tous deux les plis du vêtement se dirigent obliquement à gauche sur les jambes. Enfin de chaque côté d'eux les figures entre lesquelles ils passent forment des groupes d'au moins quatre. Cette nécessité d'augmenter l'intérêt des motifs en les doublant s'impose dans les grandes compositions. De même, dans une symphonie destinée à être exécutée dans une grande salle, le musicien double et triple les parties pour donner plus de sonorité à son orchestre.

Mais voyez avec quel art Raphaël a obéi à cette loi; les délicates différences qu'il a su introduire entre ses personnages similaires, jusqu'à les faire quelquefois contraster l'un avec l'autre ; ainsi, à l'extrême gauche, un personnage s'avançant vivement est groupé avec un autre tourné dans le même sens, mais absolument arrêté, et la froideur de ce second mouvement fait contraste avec l'action du

premier et la fait valoir ; de même encore, des deux personnages debout à gauche au premier plan vers le milieu du tableau, l'un est tout droit dans une attitude calme et placide, l'autre, très contourné, se penche pour lui montrer un livre qu'il tient appuyé sur ses genoux. Ainsi, mêlant et corrigeant l'une par l'autre ces deux grandes lois, loi des similitudes et loi des contrastes, Raphaël a dissimulé ses moyens pour ne laisser voir au spectateur que le résultat d'ensemble de cette splendide composition.

## L'ORGIE ROMAINE

### DE COUTURE

(FIG. 173.)

Une œuvre moderne témoigne d'une heureuse application de ce principe. C'est l'*Orgie romaine*, de Couture. Le centre du tableau est occupé par deux groupes composés chacun de deux personnages ; de plus, dans chacun de ces deux groupes une figure s'allonge sur le lit. L'artiste obtient ainsi deux lignes dans le même sens et qui donnent de l'ampleur au milieu de la composition. A gauche, la femme qui se présente de dos est accompagnée par une figure d'homme tournée du même côté. A droite, deux femmes tirent le manteau d'un homme qui élève une couronne au-dessus de sa tête, et enfin à l'extrême droite se voient les deux philosophes drapés qui font un si magistral premier plan à la composition. Couture a aussi pris son sujet juste de face avec le point de vue au centre. Cette disposition donne un aspect très grandiose au portique qui entoure la scène et dont les entre-colonnements sont ornés de statues qui rappellent la forme humaine dans les parties supérieures du tableau et font ainsi équilibre au bas.

## LES GLANEUSES

### DE MILLET

(FIG. 174.)

Terminons par l'étude de la composition des *Glaneuses* de Millet. Certes, ce grand maître n'a jamais passé pour un classique, pour un fantaisiste, pour un arrangeur ; son génie est fait de sincérité, d'amour de la nature et de scrupuleuse conscience devant elle. Sans doute, il a cru qu'il suffisait de prendre au hasard




FIG. 173.

une portion quelconque de cette nature, sa passion, et de la jeter n'importe où sur la toile pour produire une belle chose. Nous allons voir. Et d'abord si l'on considère le groupe des trois femmes qui fait le motif du tableau, on est frappé de la façon harmonieuse dont il est placé dans la toile : ni trop haut, ni trop bas, un peu plus près du bord de droite que du bord de gauche. Les femmes allant vers la gauche, elles ont ainsi de la place devant elles pour avancer. De ces trois femmes, deux sont groupées dans un mouvement analogue : toutes deux baissées, toutes deux avançant la jambe droite et relevant le bras gauche, tandis que le bras droit se baisse à terre pour ramasser l'épi. Mais quel art dans la façon dont ces deux mouvements semblables sont différenciés ! La femme de l'extrême gauche se présente tout à fait de profil, le bras bien étendu, ce qui produit une franche silhouette enveloppée et cadencée par la ligne très simple résultant des deux dos courbés et de la jambe gauche de la femme du milieu. La première a la main sur le dos. Cette main, portant un bouquet d'épis, coupe à point la monotonie de la ligne ronde ; l'autre femme, plus ramassée, a le bras droit vivement éclairé et rapproché de la jambe éclairée aussi, mais d'une façon secondaire. Cette disposition élargit la lumière au milieu du tableau, puis sa main gauche, légèrement soulevée, tient aussi des épis dont la paille fait saillie en arrière et donne de la légèreté à la silhouette. Ces deux figures sont évidemment le point capital de la composition. Elles en occupent le milieu, et en font l'action, en donnent la dominante comme lumière et comme coloration. Nous allons trouver dans la figure placée debout à la droite et un peu inclinée, la basse d'accompagnement de cette merveilleuse mélodie. Suivez cette figure depuis la tête jusqu'au pied droit. Voyez comme cette ligne du dos est admirablement menée pour envelopper et accompagner l'extrême ligne de gauche de la silhouette des deux femmes baissées. Prenons ensuite une à une les lignes de cette figure debout, nous allons y trouver un écho des lignes de la silhouette principale. Les lignes de la jupe sont verticales et par conséquent parallèles au bras droit de la femme du milieu ainsi qu'à sa jambe droite. Le bras gauche de cette femme de droite est parallèle à l'avant-bras gauche de chacune des deux femmes penchées ; puis les pailles qu'elle tient à la main sont à leur tour parallèles au bras allongé de la femme de gauche ; et enfin les lignes du vêtement de la figure debout, bas du jupon, jupe retroussée, ceinture sont dans le même sens que les lignes du dos des deux femmes.

Passons aux entourages. Toutes les lignes du terrain descendent vers la gauche et augmentent ainsi l'impression du mouvement en avant produite par les deux femmes, mais l'extrême fond, formé d'un groupe de meules, d'une ligne de moissonneurs et de quelques chaumières, se relève fortement à gauche et empêche que l'impression du mouvement n'aille jusqu'à la chute. Enfin, car dans un tel maître, tout est voulu, rien n'est abandonné au hasard, une nuée d'oiseaux, au-dessus de la femme debout, forme une masse infiniment légère sur le ciel, et fait équilibre à la grande silhouette des meules, en jetant un écho d'inté-



Fig. 174. — Les Glaneuses, de Millet.

rêt jusqu'au bord supérieur du tableau, tandis que quelques mottes de terre, des chaumes et des épis, noyés dans une large demi-teinte, produisent le même résultat au bord inférieur.

On pourrait prolonger cette étude, prendre pli à pli les vêtements, brin à brin les fétus de paille, partout on retrouverait l'empreinte d'une mâle volonté au service d'une suprême intelligence. Chaque ligne est logiquement amenée sans une fausse note, sans une dissonance par les lignes qui l'entourent ; les figures forment d'admirables silhouettes dont j'ai essayé de vous faire comprendre le mécanisme, mais les vides laissés entre les figures ont à leur tour les formes les plus heureuses. Voyez le vide qui existe entre la femme debout et la première femme baissée, et regardez-le simultanément avec l'intervallle qui sépare le bras allongé et la jambe droite de la femme de l'extrême gauche.

Un mot encore. Voulant donner l'impression d'un travail à terre, l'artiste a mis l'horizon haut. Le fond se voit au-dessus des figures, sauf en un seul point où la tête de la femme de droite produit une légère silhouette sur le ciel, donnant ainsi l'unité aux lignes en reliant entre elles toutes les parties du tableau.

Mais l'art suprême, c'est d'avoir su dissimuler cette exquise recherche et en faire sortir une composition d'un aspect si simple, si naturel, qu'il semble qu'elle ne pouvait exister autrement et qu'elle a dû naître d'un jet sous le crayon du maître.

Et d'aucuns prétendent supprimer la composition ! S'en tenir au rendu de la nature ! Malheureux ! Commençez donc par supprimer le Louvre, et toutes les autres collections des maîtres dont les toiles se dressent devant vous pour vous démentir ! Eh ! oui, la nature ! Eh ! oui, les plus grands sont ceux qui s'en rapprochent le plus ; mais ils l'aiment, ils la possèdent assez pour ne nous en montrer que les splendeurs et en supprimer ou en dissimuler les laideurs et les vulgarités.

L'amant bien épris qui veut chanter sa maîtresse, va-t-il nous raconter la façon dont elle tousse et dont elle crache ? ira-t-il décrire complaisamment la dent gâtée qu'elle a dans la bouche ? De l'objet aimé, on ne voit et surtout on ne veut laisser voir que le beau. Cette passion du beau, cette admiration de la nature dans ce qu'elle a de plus grand et de plus élevé ont une expression. Cette expression, c'est l'art.

Les plus grands artistes sont, non pas ceux qui ont rendu le plus exactement la nature, mais ceux qui l'ont le plus admirée et en ont exprimé les splendeurs avec le plus de passion. Les uns, comme Léonard, Raphaël, André del Sarte, David, voient surtout la forme et sacrifient volontiers le reste ; d'autres sont surtout impressionnés par l'intensité de la coloration par le mouvement, par la vie coulant à flots, et vous avez Véronèse, Rubens, Géricault, Delacroix. — Rembrandt, c'est la lumière dans ce qu'elle a de plus mystérieux, de plus profond, de plus éclatant ; Millet, c'est l'atmosphère, c'est l'air que nous respirons : ses toiles en sont toutes pénétrées, il y baigne avec amour ses admirables figures.

Tous ils ont leur passion, leur idéal ; et à cette condition ils existent, car ils atteignent le but de l'art qui est d'aimer la nature au point d'arriver à la surpasser. Oui certes, Raphaël est plus beau de forme que la nature ! Delacroix l'emporte sur elle pour la richesse de la couleur, l'énergie de l'action ! Rembrandt pour la puissance de la lumière ! et nulle part on ne respire comme dans une toile de Millet.

Ce chapitre était écrit lorsqu'eut lieu l'exposition des œuvres de Millet.

J'ai été heureux d'y trouver la confirmation de ce que j'avançais sur ce beau tableau des *Glaneuses*. On pouvait voir en effet à cette exposition deux ou trois esquisses représentant des états différents de la composition : dans l'une manquait la femme debout : une autre présentait les trois femmes, mais se détachant sur une meule très rapprochée : une autre encore..., puis enfin l'épanouissement de l'idée, la merveille, le tableau complet.

---

SIXIÈME PARTIE

# ARCHITECTURE

## CHAPITRE Ier

### OBJET DE CETTE ÉTUDE

Un dessinateur devrait savoir toutes choses. Il faudrait qu'il pût tracer de mémoire la forme d'un objet quelconque aussi sûrement qu'il en écrit le nom. Car, ainsi que nous l'avons déjà dit, le dessin est une écriture ; c'est la langue universelle, s'appliquant à tout et comprise de tous. Mais il est des choses dont la connaissance s'impose entre toutes au dessinateur, et qu'il doit posséder tout particulièrement sous peine de commettre les plus grossières erreurs.

L'architecture, le costume et le mobilier se présentent en première ligne dans le bagage indispensable de celui qui s'occupe d'art.

Dans les pages précédentes, à propos du sujet tiré de l'histoire d'Henri IV, nous avons dit qu'il faut se représenter une salle du XVIe siècle. Pour cela, il faut savoir ce qui constitue le style de cette époque. Dans cette salle, votre imagination doit vous montrer le mobilier alors en usage, les personnages doivent vous apparaître vêtus selon la mode de ce temps. Si vous voulez exécuter la composition que vous avez conçue, vous étudierez à nouveau toutes ces choses, architecture, mobilier, costume ; mais vous sentez combien votre tâche sera facilitée, si votre conception première est déjà dans le sens de la vérité et si vous n'avez plus qu'à en perfectionner les détails d'après nature. Si au lieu de cela votre esquisse indique une salle quelconque, Louis XIV, ou plus récente encore, un mobilier moderne, des costumes d'un siècle antérieur à l'époque que vous représentez, lorsque vous voudrez introduire dans cette composition hybride la vérité historique, vous serez forcé de tout changer. Adieu l'idée première ! adieu la conception !

Nous avons reconnu naguère la nécessité de savoir les lois de la perspective et de connaître l'anatomie, afin d'indiquer tout de suite des choses possibles. Nous retrouvons ici des nécessités semblables. Lorsque vous imaginez une situation devant un objet, votre esprit vous présente immédiatement cet objet déformé par la perspective. Si vous rêvez un mouvement, l'être vous apparaît construit selon la charpente anatomique. Il faut que lorsque votre pensée voyage dans une époque disparue, vous évoquiez en même temps les monuments possibles à cette époque, et les costumes qui lui sont propres. Je dis les monuments possibles, et les costumes propres. En effet, vous pouvez faire passer une scène Henri IV par exemple, dans une salle de son temps ou d'un temps antérieur. Tel pays rendra possibles tels ou tels styles d'architecture ; tels autres seront impossibles, les styles postérieurs, bien entendu et les styles étrangers à la région. Mais pour le costume, cette chose si mobile et si passagère, il faudra prendre rigoureusement le costume de l'époque que vous voulez représenter, et ne pas habiller Henri IV comme s'habillait Charles IX. Pour le mobilier, vous aurez un peu plus de latitude. Les meubles durent plus que les vêtements ; vous pourrez en avoir quelques-uns d'antérieurs au temps de votre scène, à la condition que ceux qui se renouvellent plus fréquemment, chaises, tabourets, coffrets, etc., datent bien et soient en harmonie avec les costumes de ceux qui s'en servent.

Voilà donc une nouvelle étude qu'il nous faut faire ; mais comme il faut toujours se tracer une limite, nous bornerons nos investigations à notre pays et nous chercherons à savoir, simplement, ce que racontent les pierres de France. Nous verrons ensuite de quels objets mobiliers se servaient nos ancêtres, puis enfin comment ils s'habillaient.

---

## CHAPITRE II

### EN ROUTE !

Que c'est chose charmante de voyager ! Assis à la portière du wagon, on voit se dérouler un panorama mouvant dont les sites se succèdent et se transforment insensiblement. Puis vient un tunnel, vous plongez dans la nuit, et après quelques minutes de vie souterraine, au milieu du fracas le plus épouvantable, vous ressortez à la lumière et vous vous trouvez dans un pays complètement transformé. Vous voyiez des plaines, voici des montagnes, vous admiriez les moissons, vous êtes dans des bois ; puis les temps d'arrêt, quelques pas sur le quai pour se dégourdir les jambes; puis les villes inconnues dont le nom n'était encore pour vous qu'une expression géographique, qui brusquement se présentent à vos yeux dans leur réalité et dont les flèches, les tours et les dômes apparaissent et disparaissent dans le temps d'un éclair. Mais rassurez-vous, ce n'est pas ainsi que je veux vous faire étudier l'architecture.

Si nous ramenons notre attention à l'intérieur de cette boîte roulante que nous habitons momentanément, que de scènes amusantes ! Voici le soleil qui baisse vers l'horizon, les conversations s'éteignent peu à peu dans le wagon, quelques voyageurs s'endorment ; les têtes se renversent dans les coins, ou roulent de droite et de gauche sur la paroi du compartiment, quand leurs propriétaires ont des places de milieu. Tant pis alors pour le voisin dont l'épaule pourrait bien passer à l'état d'oreiller. C'est à charge de revanche du reste. Chacun s'arrange pour passer tant bien que mal la nuit qui s'apprête. Amusons-nous quelques instants à ces détails et dormons à notre tour. La vie de voyage est très fatigante. On ne trouve souvent un lit que fort tard, on le quitte avant le jour, et, pour trouver les motifs que l'on veut dessiner, il faut encore faire de nombreuses courses à pied. Profitons donc de tous les moments de repos que nous pouvons avoir à notre disposition.

———

# CHAPITRE III

## ENCORE DES CROQUIS

Avant d'aller plus loin, disons un mot sur la façon de relever un croquis d'architecture d'après nature, de façon à prendre tout ce qui est nécessaire à la connaissance du monument dont on veut garder le souvenir, et à ne prendre que cela.

On commence, comme pour toute chose, par chercher l'ensemble afin de s'assurer que tout ce que l'on veut avoir tiendra dans la feuille de papier. On détermine la place de l'horizon et les pentes principales de la perspective. Cela fait, on tâche de se rendre compte du plan sur le sol ou à une hauteur quelconque suffisamment éloignée de l'horizon pour qu'on puisse avoir un dessin (fig. 175). Par les différents angles de ce plan ou coupe horizontale, on fait passer des verticales; celles qui sont visibles seulement, car ici ce n'est pas du dessin linéaire que nous faisons, c'est du dessin à vue ; mais ce plan ou coupe horizontale empêche que l'on ne s'embrouille dans le fouillis des lignes et aide puissamment à mettre le dessin en place. Ensuite. indiquez les moulures, les chapiteaux et autres masses décoratives que peut présenter votre modèle, mais seulement par l'épannelage, c'est-à-dire par la forme générale, sans tenir compte des détails de moulures ou de sculptures. Quand, tout cela fait, vous arrivez enfin à l'ornementation, c'est encore de la même façon que vous devez procéder. Cherchez le caractère d'ensemble et la tournure générale de votre ornement, sans vous inquiéter encore d'en détailler les formes.

Si vous avez du temps devant vous, vous pourrez terminer complètement un dessin ainsi préparé ; mais si, comme il arrive bien souvent en voyage, vous êtes à l'heure du train, si vous n'avez que peu d'instants pour emporter un souvenir de ce que vous avez vu, contentez-vous du croquis ainsi fait, en ajoutant dans un coin du papier un détail fait à plus grande échelle et avec beaucoup de précision, du style d'ornementation dont votre croquis d'ensemble ne vous donne que la place. Ajoutez quelques coupes pour vous aider à comprendre votre croquis quand vous serez rentré au logis, une touche d'ombre pour indiquer les plans, un mot d'explication s'il y a lieu, le nom de l'objet, édifice ou meuble,

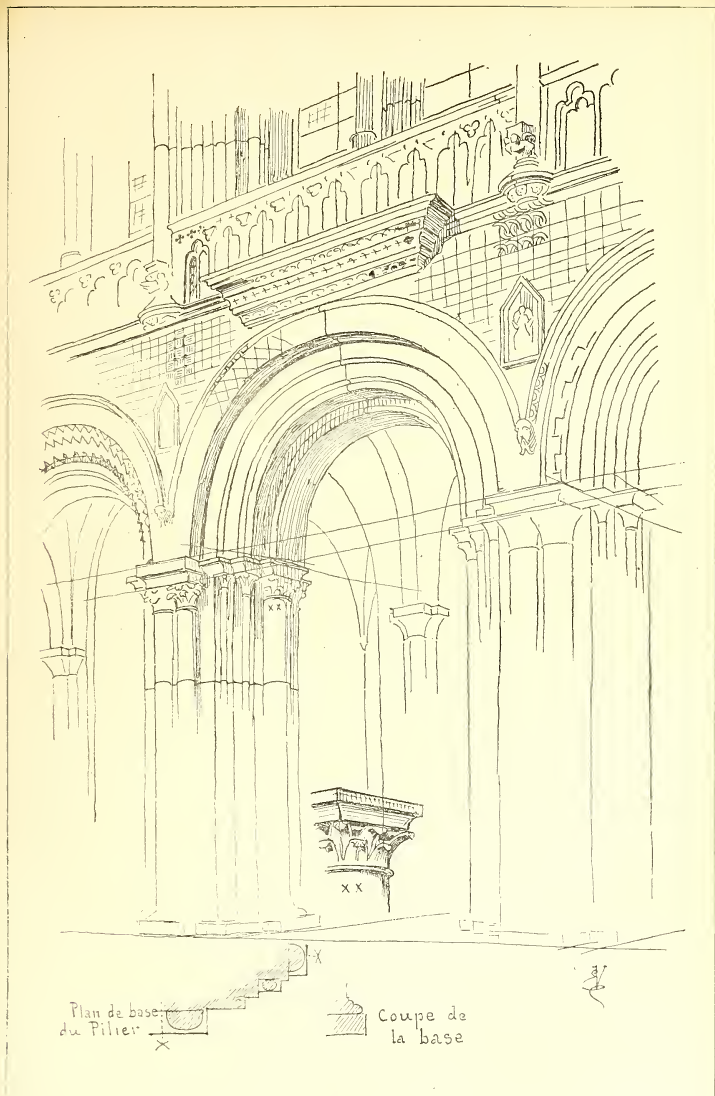



FIG. 175. — Croquis pris à la hâte.

l'époque de sa construction, et c'est tout; courez à la gare, vous n'avez que le temps. Tout à l'heure, à la ville prochaine, vous ferez autre chose, et vous rapporterez ainsi un précieux bagage de documents variés où vous n'aurez qu'à puiser à l'occasion.

Sans attendre le retour, vous pourrez même le soir, à l'hôtel, ayant encore tout frais les souvenirs de la journée, prendre un autre papier et recopier votre croquis d'après nature, en tâchant d'y ajouter quelques éclaircissements.

Mais surtout ne touchez pas au croquis d'après nature !

# CHAPITRE IV

## LES PIERRES DEBOUT

Voulant étudier les monuments de la France, on ne peut négliger de parler de ces étranges pierres qui, par groupes ou isolément, se voient dans nombre de départements, et dont le Morbihan offre de si nombreux échantillons. On a longtemps appelé ces monuments, monuments druidiques; mais il est constant aujour-

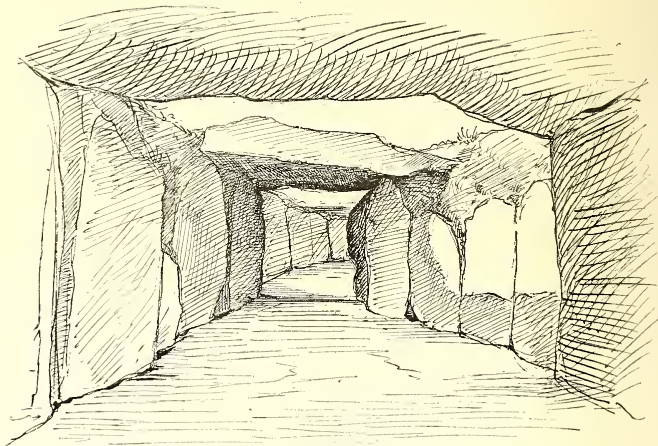


FIG. 176.

d'hui que, si les druides s'en sont servis, ils ne les ont pas élevés, et que ces constructions remontent à la période préhistorique. Ces pierres sont de deux sortes : on distingue les menhirs, consistant simplement en une pierre dressée et plantée en terre; et les dolmens, composés de pierres debout à côté les unes des autres, sur



FIG. 177.

deux rangs et supportant d'autres pierres plates formant plafond (fig. 176). Les menhirs sont souvent isolés ; d'autres fois, on les trouve rassemblés en nombre plus ou moins grand, comme dans les environs d'Auray, en Bretagne, par exemple la prodigieuse agglomération de Karnac (fig. 177). Quelquefois, ils sont placés circulairement et entourent un dolmen. Les dolmens sont souvent recouverts de terre; ils prennent alors le nom de tumuli ou tombelles (fig. 178). Il n'est pas besoin d'insister sur l'aspect grandiose et fantastique que ces mégalithes (de deux mots grecs signifiant grandes pierres) donnent à un paysage.

Quant à s'en servir comme de point de départ pour des scènes de l'époque

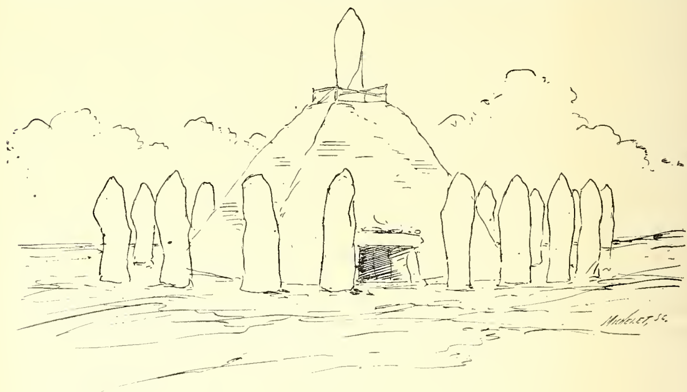


FIG. 178.

qui les vit élever, ou du moins où l'on s'en servait, l'imagination doit jouer le plus grand rôle dans des compositions de ce genre. On manque de documents et l'on est réduit aux conjectures. Néanmoins, comme il n'est point de limites au champ de l'art, vous pouvez entrer dans la lice, apporter une pierre à l'édifice de la science préhistorique, et vous prononcer sur la question de savoir si ces pierres sont des tombeaux, des autels ou autre chose. Vous pouvez tout d'abord constater l'analogie que présentent ces constructions primitives avec les pyramides d'Egypte et avec les monuments pélasgiques de la Grèce. Voilà trois civilisations qui offrent à leurs débuts d'étonnants monuments qui montrent que les peuples qui les ont construits, très malhabiles à tailler la pierre, savaient fort bien s'outiller pour remuer des masses énormes et les mettre en œuvre.

# CHAPITRE V

## MONUMENTS ROMAINS

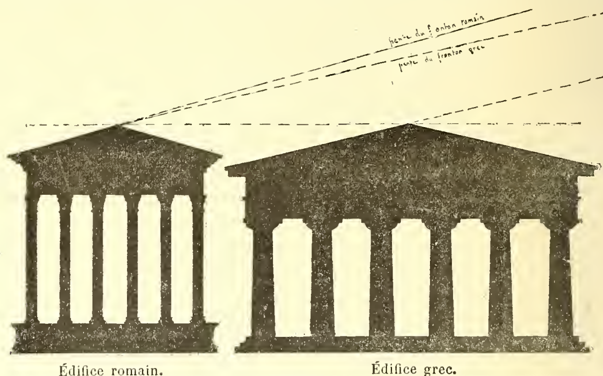
Vous savez que la religion druidique fut détruite et peu à peu remplacée par la civilisation romaine. La conquête de César date de l'an 59 avant J.-C. et pendant quatre siècles, Rome étend son empire sur le pays qui fut depuis la France, et le couvre de ses monuments. Aussi nombre de départements offrent des vestiges de cette époque ; à Paris même, nous avons les beaux restes des thermes de Julien près de l'hôtel de Cluny (fig. 180) ; et des arènes, qu'une Société de savants et d'antiquaires a eu la grande et généreuse pensée de remettre à jour pour en doter la capitale, offriront bientôt dans les environs de la rue Monge les restes de leurs substructions au rêve et à l'imagination des artistes. Mais, si nous voulons étudier les monuments gallo-romains et les voir pour ainsi dire chez eux, il nous faut aller en Provence et dans le midi de la France.

Là, c'est par centaines que nous les rencontrerons : arcs de triomphes, ponts, aqueducs, théâtres, temples, portes de villes, tombeaux.

Quelques-uns ont une célébrité universelle : le pont du Gard, le temple appelé la Maison carrée à Nîmes. Tout le monde a vu des reproductions de ces ruines si caractérisées et retrouve dans sa pensée ce pont qui traverse le Gard sur trois étages d'arcades superposées, et qui est construit en pierres posées les unes sur les autres sans mortier ni ciment. Ce temple, dont la forme rappelle celle de la Madeleine de Paris, précédé d'un élégant portique corinthien, est supporté par dix colonnes dont l'ordre se continue sur les faces latérales du monument, mais ici par des colonnes engagées dans la muraille. Constatons en passant que la Madeleine, la Bourse, sont des imitations de temples romains et non de temples grecs, et que longtemps on fit ainsi des reproductions de l'art romain croyant faire des édifices grecs. La science archéologique moderne a signalé cette erreur en montrant les différences essentielles qui distinguent ces deux époques d'architecture. Nous n'entrerons pas ici dans de longs développements qui nous feraient sortir du cadre de cet ouvrage, où nous nous sommes proposé d'étudier les monuments des différentes époques à l'état où ils sont actuellement et au point de vue des ressources pittoresques qu'ils peuvent offrir à l'artiste ; nous ferons remarquer

néanmoins qu'un monument romain offre généralement une silhouette plus élevée et beaucoup moins ferme de dessin qu'un monument grec, et l'on peut résumer la différence par les deux schémas ci-contre, présentant comparativement un édifice grec et un édifice romain.

Une ruine romaine se présente sous l'aspect d'une masse de maçonnerie ronde et molle de forme et composée d'un assemblage de petites pierres et de briques réunies dans un mortier d'une dureté et d'une solidité incomparables.




Édifice romain. Édifice grec.

FIG. 179.

Cette maçonnerie est pénétrée de loin en loin de trous où l'on voit encore quelquefois les crampons de fer à l'aide desquels étaient fixées les pierres qui formaient le revêtement extérieur et portaient la décoration et les sculptures. D'autres fois l'édifice est construit en blocs de pierre ou de granit posés les uns sur les autres sans ciment. Un des caractères essentiels des constructions romaines, c'est la voûte supportée par des pieds-droits. Ce style d'architecture, inconnu avant eux, et que leurs successeurs ne surent appliquer à leur tour que longtemps après, fait reconnaître aisément les monuments qui nous viennent d'eux et qui ont résisté aux outrages du temps et à la destruction systématique des Barbares et des Sarrasins, grâce à une solidité de construction qui ne fut jamais dépassée. Plusieurs de leurs ponts sont encore en usage en France. Joignez à cette qualité l'aspect grandiose et l'immensité de leurs monuments, dont témoignent les théâtres et les cirques qui nous restent et qui pourraient contenir 30 et 40,000 spectateurs (le Colysée à Rome en contient 120,000), et vous vous ferez une idée de la puissance de ce peuple qui a dominé le monde pendant près de onze cents ans.

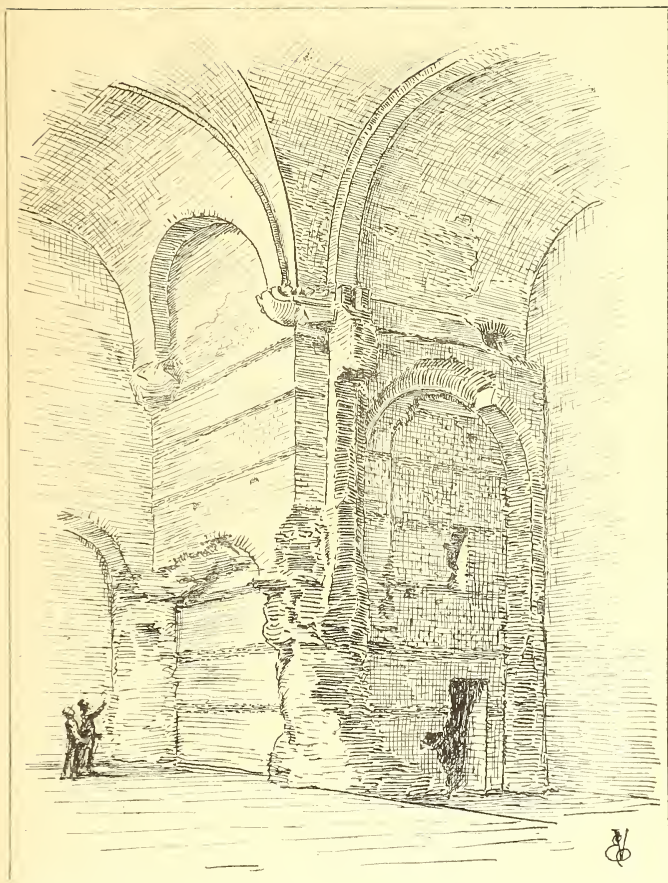
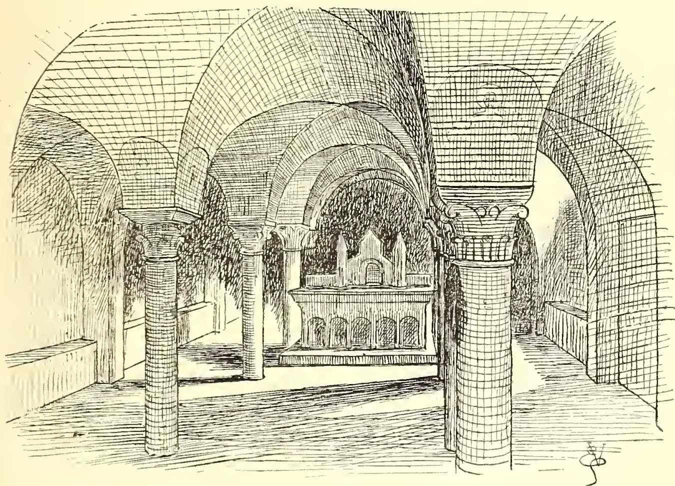


FIG. 180. — Les Thermes de Julien à Paris.

# CHAPITRE VI

## PÉRIODE LATINE

Après la destruction de l'empire romain au v^e siècle commence une longue période de tâtonnements. On utilisait les débris de monuments romains, on les rejoignait tant bien que mal, on employait la charpente en bois ; aussi beaucoup



*A Bayeux.*

FIG. 181.

de ces édifices ont disparu. Un des caractères de cette époque est dans l'adaptation de la forme de la basilique romaine aux besoins du culte chrétien. La basilique était un long rectangle partagé en trois parties dans le sens de la longueur, recouvert d'un toit à deux pentes présentant un fronton à la façade et terminé à l'autre extrémité par une partie arrondie en hémicycle. Au milieu, une partie

carrée séparait la nef de cet hémicycle et se nommait le transept. Ces édifices servaient aux assemblées populaires, aux jugements, et le tribunal occupait l'hémicycle.



S'FRONT à PÉRIGUEUX

FIG. 182.

On se servit de ces constructions. Le chœur de l'église chrétienne occupa l'hémicycle, et, par la suite, le transept s'élargissant et faisant saillie sur les grands

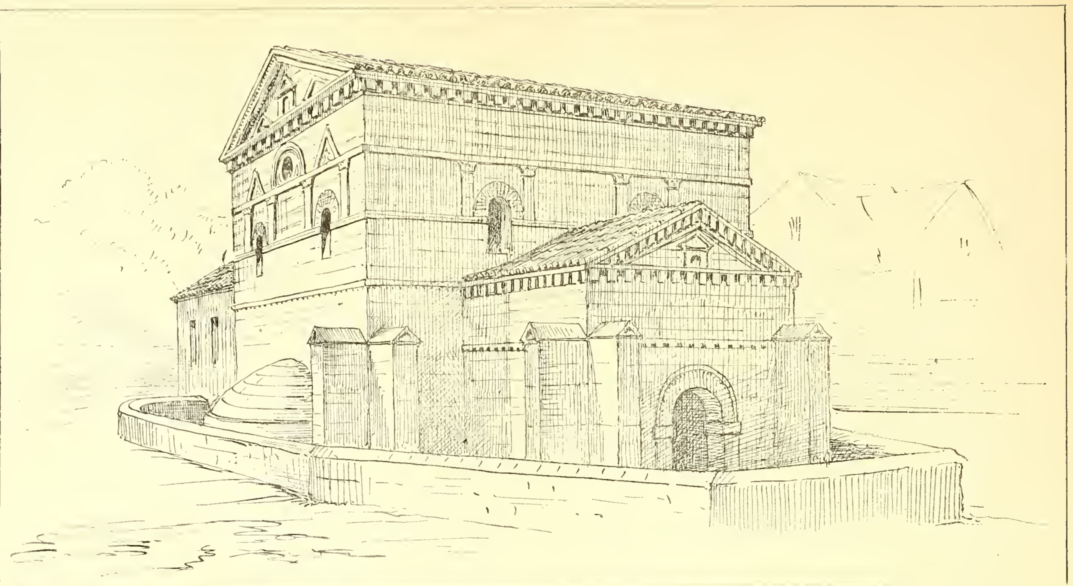


FIG. 183.

côtés du rectangle, arriva à donner au plan la forme d'une croix. On ajouta un portique en avant, appelé narthex. On décora les édifices nouveaux avec des débris de sculptures romaines, ou, à leurs défauts, avec de grossières imitations. Les rares monuments qui nous restent de cette époque présentent des murailles en moellons coupées horizontalement par des assises de briques, des cintres en briques, des toits en charpentes, de lourdes colonnes aux chapiteaux grossièrement sculptés d'ornements empruntés à la géométrie, et des feuillages copiés du romain. Les tympans des portes sont généralement nus ou relevés d'une croix en briques. C'est ce qu'on appelle la période latine (fig. 183).

Vers la fin du IXe siècle, les animaux apparaissent dans les chapiteaux, ordinairement les animaux apocalyptiques, les pleins cintres deviennent plus lourds (période mérovingienne). On voit quelques spécimens de ces périodes architecturales à Poitiers, église Saint-Jean (fig. 183), à Beauvais, la basse œuvre, à Saint-Eusèbe de Germes, Meurthe-et-Moselle, à Savenières près d'Angers, etc., etc. C'est à cette époque que l'on voit apparaître les cryptes, sortes d'églises souterraines sous l'église, qui étaient comme un ressouvenir de la période des catacombes à Rome (fig. 181).

L'influence byzantine commence à se faire sentir dans les constructions. Les Vénitiens, par leurs relations commerciales étendues, en sont le véhicule. Ils commencent par construire chez eux Saint-Marc, en imitation de Sainte-Sophie de Constantinople, puis ils introduisent en France les principes rapportés d'Orient. Saint-Front de Périgueux (fig. 182) est un exemple frappant de cette influence, plan tracé en forme de croix grecque, douze pans extérieurs, fenêtres trigéminées sur chacune des faces, intérieur très éclairé, enfin cinq coupoles supportées sur de larges piliers font le caractère de ce curieux édifice qui, à son tour, étendra son influence sur les constructions au sud de la Loire jusqu'au XIIIe siècle.

---

## CHAPITRE VII

### L'ÉPOQUE ROMANE

L'an 1000 et ses terreurs superstitieuses font faire un grand pas à l'architecture.

Chacun apporte son argent aux moines, véritables constructeurs de cette époque, et la France se couvre d'églises. Voyez-vous ces édifices à l'aspect sévère qui n'exclut pas l'élégance, percés de petites fenêtres surmontées d'un plein cintre et encadrées de fines colonnettes? Ces contreforts saillants, ces tours carrées ou octogones, terminées par un toit pointu médiocrement élevé et percées de fenêtres également? C'est l'église romane. La forme de la basilique romaine est tout à fait abandonnée, le transept est de plus en plus saillant, l'abside s'allonge, les contreforts se développent.

A l'intérieur, la largeur est toujours divisée en trois nefs qui règnent dans toute la longueur et même arrivent à tourner autour de l'abside. Toutes ces églises ont invariablement leur chevet (ou abside) tourné vers l'est. Ce chevet est généralement rond; quelques-uns ont la forme carrée. Parfois l'église se présente sur un plan octogonal.

Si l'on pénètre à l'intérieur de l'édifice, on voit une nef centrale dont la voûte est formée d'arcs supportés sur des piliers; ces arcs se nomment arcs doubleaux. Les piliers sont reliés entre eux dans le sens de la longueur de l'édifice par d'autres arcs donnant accès sur les bas côtés et appelés arcs formerets (fig. 184), et à partir de la fin du XI^e^ siècle les arcs doubleaux sont réunis par des arcs en diagonale appelés arcs d'arête.

Les piliers sont carrés, ornés de colonnettes à demi engagées sur chacune de leurs faces.

Les piliers du XII^e^ siècle tendent à s'élancer, les colonnettes se réunissent en faisceaux, les bases sont ornées de moulures peu profondes aux arêtes fines et vives dans le midi où la pierre est dure, plus fouillées et épaisses dans le nord. Les chapiteaux élégants et finement sculptés sont habituellement formés de feuilles recourbées aux angles, accompagnées d'ornements géométriques, puis de

figures humaines ; quelques-uns contiennent des scènes entières de la Passion et de l'Ancien Testament.

Les cintres des porches, souvent très profonds, sont fouillés d'ornements aux formes variées : rosaces, guirlandes, galons perlés, torsades, damiers, etc., etc. Les portes du XII^e^ siècle tendent à s'élargir et sont divisées en deux par un trumeau sculpté.

Les fenêtres également se subdivisent en deux cintres supportés au milieu de la fenêtre par une colonnette. A cette époque aussi, les tours se multiplient. On trouve des églises à deux tours, souvent une troisième au-dessus du chœur, et une à chaque extrémité de la croix, ce qui porte leur nombre à cinq ; telle était autrefois l'église Saint-Germain des Prés à Paris, qui ne possède plus aujourd'hui qu'une seule de ces cinq tours.

Vers la fin du XII^e^ siècle, un élément nouveau tend à s'introduire dans l'architecture. C'est l'ogive, qui va devenir le principe absolu de construction des compagnies laïques de francs-maçons, qui, encouragées par les évêques jaloux de la puissance des moines, vont, au siècle suivant, enrichir la France de ces belles cathédrales dont Notre-Dame de Paris est peut-être le type le plus parfait. L'époque de transition, qui dure une soixantaine d'années, offre des monuments où l'ogive lutte avec le plein cintre, qu'elle tend à détrôner complètement ; l'église de Saint-Denis en est un remarquable exemple ; la voûte est ogivale ; le porche du milieu est plein cintre ; les porches des bas côtés ont la forme d'ogives, ainsi qu'une partie des fenêtres.

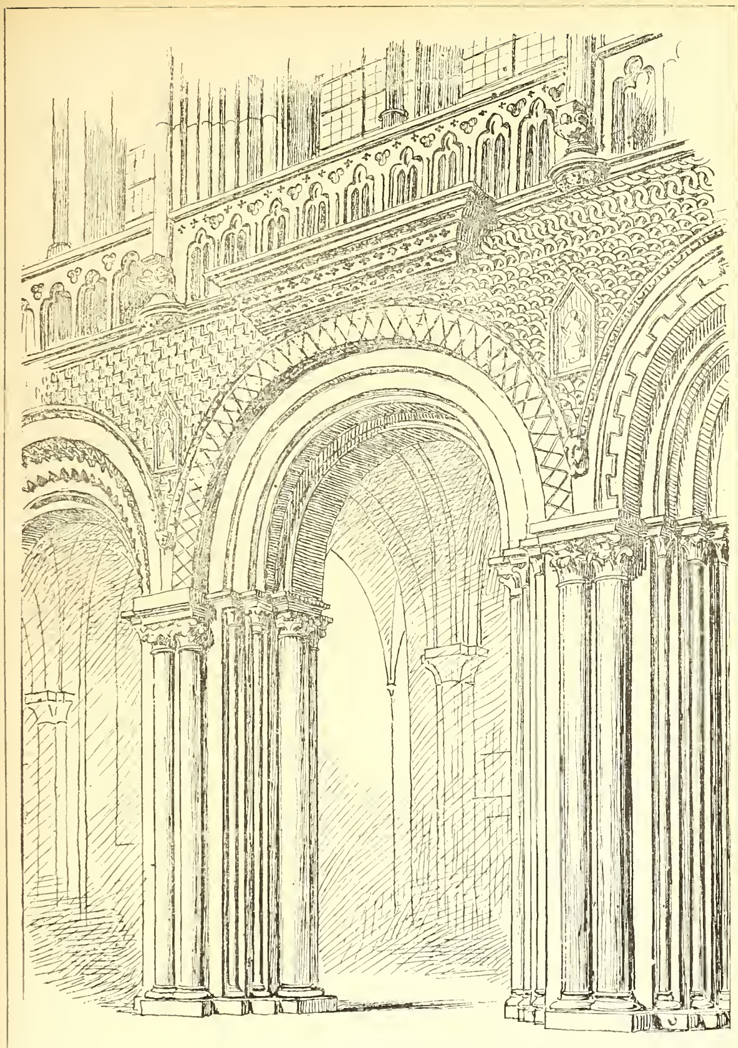


FIG. 184. — Cathédrale de Bayeux.

# CHAPITRE VIII

## L'ART OGIVAL, GOTHIQUE RAYONNANT

Au XIIIe siècle, le plein cintre disparaît complètement. A Notre-Dame de Paris tout est ogival, voûtes, fenêtres et porches, sans aucun mélange.

L'ogive mérite bien réellement de donner son nom à ce style d'architecture qui, pendant trois siècles, va produire tant de chefs-d'œuvre, car c'est sur elle que tout repose (fig. 185), c'est elle qui, par sa solidité et sa légèreté, a permis d'élever ces édifices si grandioses, si élégants et si durables dont les voûtes hardies et les flèches vertigineuses portent d'âge en âge la gloire des générations d'ouvriers qui les ont bâtis, des artistes qui les ont enrichis de sculptures, de vitraux, de boiseries incomparables, et des populations qui vivaient autour d'eux et à l'abri de leurs larges piliers. Car, notons en passant que la cathédrale était dans le principe un bâtiment civil autant que religieux, ainsi qu'en témoignent les jubés, qui se voient encore dans beaucoup d'églises du XVe siècle, et qui servaient à séparer du chœur, réservé au culte, la nef, où se tenaient les assemblées populaires; les jubés du XIIIe siècle ont tous été détruits.

Dans une cathédrale de ce style, les piliers et les arcs sont tout; les murs ne sont qu'un remplissage; ils n'ajoutent en rien à la solidité de la construction, et l'on peut en conséquence les ajourer et les percer de nombreuses fenêtres.

Puis les piliers sont soutenus extérieurement par des arcs-boutants qui vont chercher leurs points d'appui sur de robustes contreforts dont la série, largement écartée de l'axe du monument, font à celui-ci une vaste base bien en harmonie avec sa hauteur et lui donnent en même temps la réalité et l'apparence de la solidité. Tout autour de la nef principale et attenant aux bas côtés, une suite de chapelles latérales occupe l'espace compris entre les contreforts.

L'abside est rigoureusement tournée vers l'orient. La façade regarde par conséquent l'occident. Cette façade est munie de trois portes ogivales, dont l'épaisseur largement évasée est ornée de nombreuses sculptures.

Les extrémités du transept offrent aussi un dégagement au moyen de portails latéraux souvent aussi riches que le portail principal.

Rien de la lourdeur et la grossièreté des œuvres du XIe et du XIIe siècle. Les

artistes ont renoncé à toute imitation et se sont retournés vers la nature, à laquelle ils empruntent leurs motifs d'ornementation.

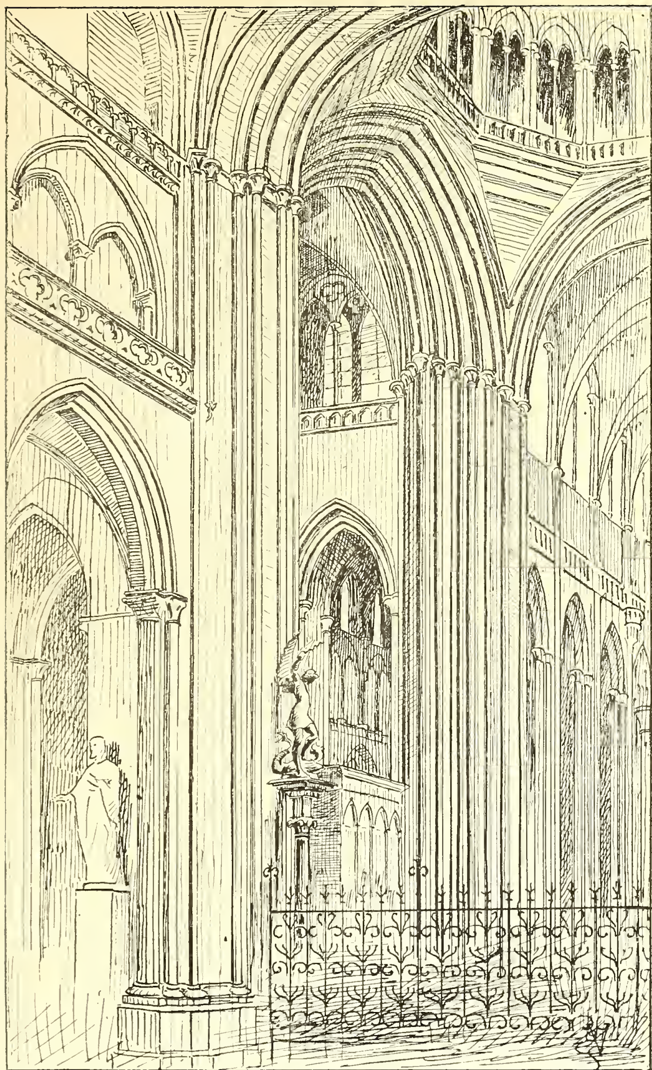
Le règne végétal est mis à contribution et le choix des modèles varie selon la production du pays où s'élève l'édifice. Les figures humaines sont adorables de grâce, de naïveté et de simplicité. Voyez certain bas-relief à Notre-Dame de Paris, sur la rue du Cloître, représentant la mort d'une sainte (fig. 186). Admirez



FIG. 185.

la justesse des mouvements, la vérité des expressions, la pureté du dessin. Et quelle ordonnance dans l'ornementation ! Quelle sobriété !

Avec quel art sont ménagées des parties nues pour faire valoir la richesse des parties sculptées et fouillées. Cette simplicité grandiose ne sera pas observée dans toute la période de l'art ogival, et nous verrons les artistes du XV^e^ siècle surcharger et tourmenter leur œuvre, et, en cherchant des effets nouveaux, abandonner les sévères traditions de leurs devanciers. Au XIII^e^ siècle, au contraire, les constructeurs se contentent d'appliquer le nouveau principe d'architecture, et l'ornementation est belle parce que, loin d'être une superfétation et une fioriture comme elle le deviendra par la suite, elle ne fait qu'accentuer et enrichir la forme. Ainsi, les crochets en forme de feuille roulée, qui font saillie dans toute la hauteur sur les angles des tours de Notre-Dame, empêchent la froi-



*Cathédrale de Coutances.*

FIG. 186.

deur et la sécheresse de ces lignes droites sur le ciel; mais en même temps elles les accentuent, les engraissent, et leur donnent une fermeté incomparable. De plus, placés à chaque assise de pierre, ces crochets maintiennent l'échelle du monument jusqu'à son sommet, et sont comme autant de points de repère offerts à l'œil pour mesurer la hauteur ; puis au sommet des tours, des gargouilles rappelant la forme des crochets, mais beaucoup plus saillantes qu'eux, accentuent la silhouette sans en changer le principe. L'artiste éprouve-t-il le besoin d'affermir un contour, de donner du nerf à un angle? il y place une fine colonnette, deux s'il le

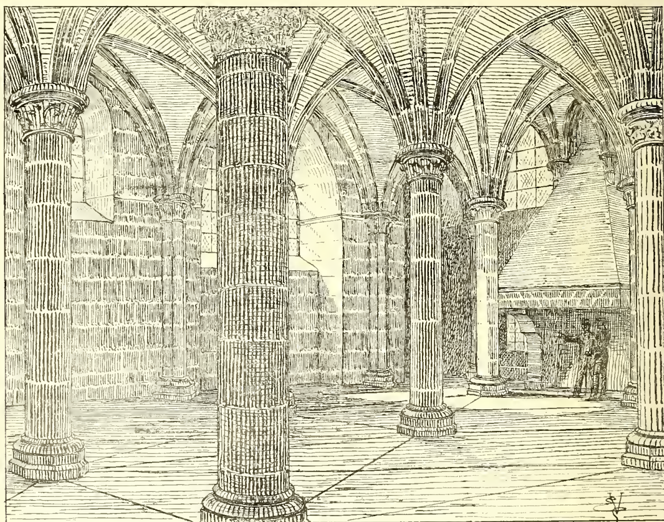


FIG. 187.

faut, de même que, dans un dessin, on double son trait pour affirmer une forme. Voyez les tours de la cathédrale de Coutances (fig. 188), voyez encore la salle des Chevaliers du Mont Saint-Michel (fig. 187) : une simple salle à voûte ogivale supportée par une triple rangée de colonnes. Presque pas d'ornements, mais un dessin d'une pureté merveilleuse, des arêtes de voûtes nerveusement tracées, s'appuyant franchement sur les larges chapiteaux des colonnes. On ne peut rien rêver de plus charmant, de plus satisfaisant, de plus beau que cette salle célèbre. Les chapiteaux des colonnes et des piliers appliqués sont les seuls points sculptés, et sont ornés de feuillages variés. Le Mont Saint-Michel, du reste, pourrait servir à une étude complète de l'art ogival, puisqu'on y trouve des parties du XII^e siècle dans la chapelle ; un vaste ensemble du XIII^e, la salle des

Chevaliers, le cloître, le réfectoire; un reste du XIVe siècle, et enfin l'abside de la chapelle qui date du XVe siècle, ainsi que la crypte dite des Gros-Piliers.

Les ajours trilobés, autrement dits les trèfles, jouent aussi un grand rôle dans l'ornementation du XIIIe siècle, dans les délicates balustrades, dans les fenêtres géminées, où ils garnissent l'espace compris entre l'ogive enveloppante et les merveilleuses roses qui décorent la façade et les extrémités du transept, et où l'on ne sait ce que l'on doit le plus admirer de l'éclat éblouissant et doux des verrières, ou de la délicatesse de la dentelle de pierre qui leur sert de trame.

Les artistes du XIIIe siècle alliaient à la science profonde, qui leur faisait construire leurs imposants édifices, la liberté et la fantaisie qui leur donnaient le charme.

La symétrie, souvent absolue dans les constructions des siècles précédents, est chez eux plus apparente que réelle ; soit dans la masse, soit dans les détails, des différences, peu sensibles au premier abord tant elles sont heureusement combinées, donnent l'intérêt aux façades les plus régulières et résolvent le problème de la variété dans l'unité.

Cathédrale de Paris, deux tours pareilles, mais de grosseur inégale. A Amiens, tours inégalement hautes. A Rouen, les différences sont encore plus sensibles. A Coutances, quelle profusion et quelle harmonie! Les exemples abondent.

Je dois confesser mon horreur de la symétrie. Cette horreur, longtemps instinctive, est appuyée aujourd'hui sur des raisons que je vais essayer de déduire. La symétrie est un moyen trop facile. Vous connaissez ce jouet d'enfant appelé le kaléidoscope : c'est une espèce de lorgnette que l'on fait tourner devant son œil et au fond de laquelle on voit une succession de dessins charmants et variés. De quoi se composent ces dessins ? De quelques bribes d'étoffe, de papiers colorés, de brins de mousses qui se meuvent librement entre deux verres ; les parois de la lorgnette sont garnies de glaces placées en triangle, et chaque mouvement que l'on imprime au jouet fait déplacer les petits morceaux colorés, qui se réflètent deux et trois fois dans les glaces et produisent toujours, par la symétrie, les combinaisons les plus gracieuses. Du reste, griffonnez n'importe quoi sur un papier calque, pliez votre papier et calquez votre griffonnage ; dépliez ensuite et vous aurez toujours quelque chose d'agréable. Mieux encore, mettez une goutte d'encre sur un papier, écrasez-la dans un pli, rouvrez votre papier, et vous serez toujours charmé du résultat.

Eh bien! je déclare qu'un moyen aussi enfantin, grâce auquel on peut faire passer n'importe quoi, n'est pas digne de l'art. La symétrie absolue, si en honneur il y a une vingtaine d'années, a produit des monstruosités. Voyez certaines cariatides du quai de la Mégisserie, non loin du théâtre du Châtelet. Est-il rien de plus absolument ridicule que ces deux grandes femmes aux formes molles et flasques, qui ont l'air du reflet dans la glace, l'une de l'autre ? Pis encore si c'est possible ! le lion de Barye au guichet des Tuileries, sur le quai : un chef-d'œuvre ; avoir été lui donner pour pendant.... lui-même retourné ! Combien je

préfère à cette odieuse symétrie, l'équilibre, la pondération des formes et des masses. A la bonne heure, je vois là un effort de l'intelligence, le fait d'une observation. L'artiste a vu qu'en effet l'œil aime la symétrie, que la forme la plus banale, répétée symétriquement, prend un charme incontestable. Il cherche alors à donner à l'œil ce régal qui lui est cher, mais au moyen d'un subterfuge. On croira voir une chose symétrique, et ce sera simplement une chose bien équilibrée.

Prenons un exemple : la façade de la cathédrale de Coutances (fig. 188). Au premier abord, les deux tours sont rigoureusement pareilles. Peut-être même l'architecte primitif a-t-il conçu cette façade absolument symétrique. Mais, pour quelles raisons, cela importe peu, des différences notables se sont introduites dans l'exécution. Tout d'abord des colonnes appliquées, au nombre de cinq, descendent jusqu'en bas à la tour du sud, tandis qu'à l'autre elles s'arrêtent sur un bandeau soutenu par trois colonnettes qui s'arrêtent à leur tour à une certaine distance de la terre ; le toit de cette tour du sud descend plus bas qu'à celle du nord ; en revanche, les clochetons qui l'accompagnent montent plus haut. Enfin, des deux arcatures situées à la base des tours, celle de droite est plus forte et plus allongée que celle de gauche, puis l'œil, revenant vers le bas, rencontre le porche de gauche plus large, plus écrasé que celui de droite et garni d'un double tracé. Je trouve qu'il résulte de toutes ces différences un charme d'imprévu et de liberté bien supérieur à ce que l'on pourrait obtenir par la symétrie absolue. On me dit que ces différences n'étaient pas voulues, qu'elles se sont produites pendant l'exécution et qu'elles sont dues à des nécessités de terrain, d'outillage, indépendantes de la volonté des architectes. Honneur alors à des artistes qui ont si bien su faire servir les obstacles qu'ils rencontraient au plus grand profit de l'art.

---

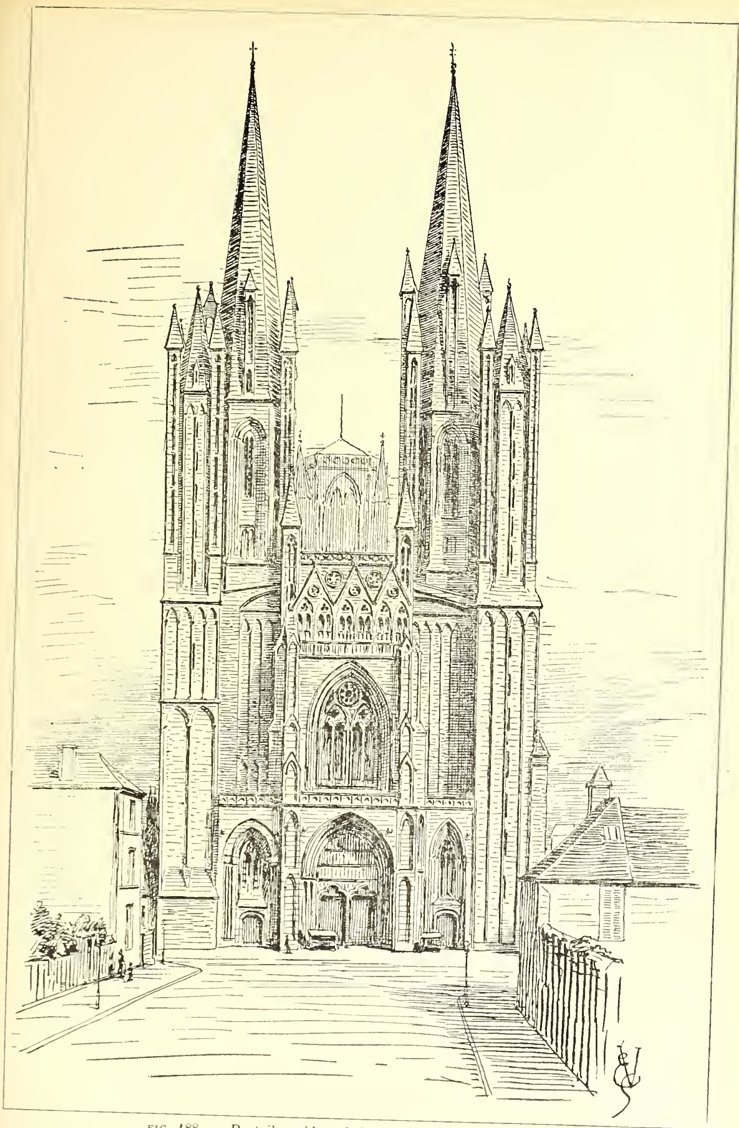


FIG. 188. — Portail occidental de la cathédrale de Coutances.

# CHAPITRE IX

## GOTHIQUE FLEURI, GOTHIQUE FLAMBOYANT

On trouve peu d'églises du xiv^e siècle en France. On peut cependant citer Saint-Ouen de Rouen ; dans ce siècle, on se contente d'achever celles qui ont été commencées au siècle précédent, et les parties qui appartiennent au xiv^e siècle dénotent un art déjà un peu plus raffiné et moins pur. Ce siècle, profondément troublé par des guerres civiles et étrangères, offre d'intéressants spécimens d'architecture militaire. Nous donnons ici le château de Vitré (fig. 190). Le château de Pierrefonds, bâti de 1390 à 1411 par Louis d'Orléans, est de la même époque ; de même le château de Vincennes ; l'hôtel de Sens, à Paris, dans le quartier du lycée Charlemagne, avec sa porte ogivale et ses deux tourelles rondes, appartient également au xiv^e siècle. Au siècle suivant, les tourelles affectent plus particulièrement la forme polygonale ou carrée. Mais, ainsi qu'il a été dit plus haut, ce qui caractérise essentiellement les constructions du xv^e siècle, c'est la surcharge des détails de l'ornementation. Les chapiteaux des colonnes disparaissent et les nervures des ogives prennent naissance directement sur le fût de la colonne, ainsi que le montre notre figure 189 représentant une partie de l'église Saint-Pierre à Coutances. Les balustrades que nous avons vues dans les édifices du xiii^e siècle, faites de trèfles et d'ogives, sont formées ici de sortes de flammes de pierre qui courent obliquement entre la base et la main courante, flammes que l'on retrouve dans les tympans des fenêtres, dans les gables triangulaires qui surmontent les portes. C'est ce genre d'ornementation qui a fait donner à l'art de cette période le nom de style flamboyant, en opposition avec le style rayonnant qui distingue les époques précédentes.

L'art ogival touche à son déclin, et, après avoir couvert le sol de merveilles, il marque, comme toujours, sa période de décadence par la boursouflure, les tours de force, l'amour exagéré des détails et le rendu minutieux de la nature dans l'ornementation.

Pendant le moyen âge, la construction des édifices religieux a été la grande affaire. Néanmoins, à partir du xii^e siècle, après l'affranchissement des communes, on commença à bâtir les maisons particulières d'une façon assez durable pour

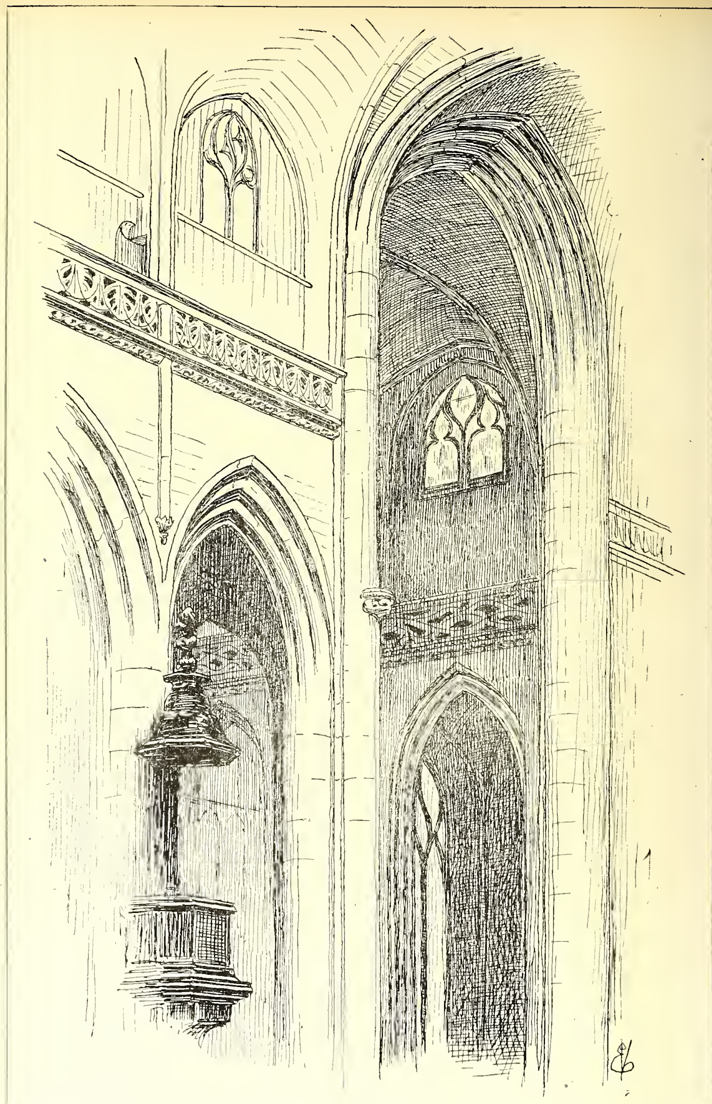


FIG. 189.

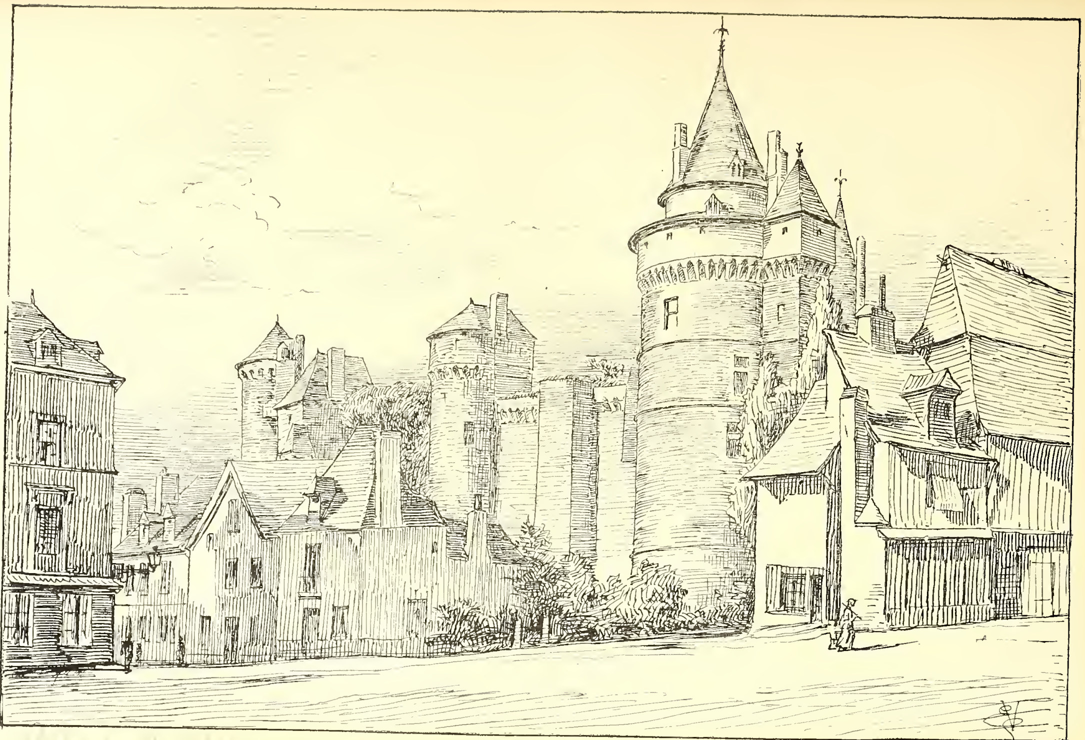


FIG. 190.

qu'il subsiste encore aujourd'hui des bâtisses de cette époque, entre autres à Cluny et à Chartres.

A partir du XIII^e siècle, la charpente joue un grand rôle dans ces constructions, où le rez-de-chaussée seul est en pierre. Au XV^e siècle, les maisons s'élèvent davantage et les étages surplombent les uns sur les autres. Souvent les rez-de-chaussée sont en retrait sous un porche dont les piliers soutiennent les étages supérieurs.

On voit de nombreux exemples de ces constructions dans beaucoup de villes de France, à Vitré, à Fougères, à Lisieux, etc., etc.

# CHAPITRE X

## TRANSITION

A l'époque où nous sommes parvenus, de délicates sculptures ornent la pierre et les parties visibles de la charpente, et ce style se continue en s'enrichissant encore au XVI^e siècle.

Sous Louis XII, l'ogive tend à disparaître complètement comme principe de construction. Elle s'aplatit pour se relever au centre et former une pointe décorée d'un panache (fig. 191). La porte, la fenêtre se rapprochent de plus en plus de la forme carrée qu'elles vont adopter définitivement au XVI^e siècle, en même temps que le plein cintre réapparaît aussi par un retour au goût antique qui caractérise cette époque appelée la Renaissance. Vignole est en grand honneur. L'ordre d'architecture qu'il a étudié et fixé est le principe adopté dans les constructions. Aussi, plus de ces colonnes qui, parties du sol avec les piliers, s'échappent au-dessus d'eux et s'élèvent grêles et fines jusqu'aux parties supérieures de l'édifice. Vignole a établi les proportions de la colonne, le module, c'est-à-dire la moitié de la largeur de la colonne à sa base. Son rayon doit être contenu un nombre de fois déterminé dans sa hauteur :

Dans l'ordre toscan, 14 fois;
Dans l'ordre dorique, 16 fois;
Dans l'ordre ionique, 18 fois ;
Dans l'ordre corinthien, 20 fois ;
Dans l'ordre composite, 20 fois également.

Et alors, pour se maintenir dans ces proportions, la colonne se renouvelle à chaque étage : au rez-de-chaussée l'ordre dorique, plus simple, plus solide ; aux étages supérieurs les ordres plus élancés et plus riches. Cette disposition des ordres superposés devient la règle absolue au XVII^e siècle ; mais au XVI^e on voit souvent le même ordre superposé à lui-même et régnant dans toute la hauteur de l'édifice.

Voilà, aussi succinctement analysé que possible, le principe d'où découle la Renaissance. L'art appuyé sur l'étude et l'imitation de l'antiquité, et qui a pris

naissance en Italie, pénètre en France au retour des expéditions de Charles VIII et de Louis XII.

L'art national, l'art ogival, lutte contre l'invasion. De cette lutte naît un art de



FIG. 191.

transition. C'est le style Louis XII (fig. 192). Sous François Ier, qui fait venir des artistes d'Italie et fonde l'école dite de Fontainebleau, les principes du moyen âge sont définitivement vaincus par l'art nouveau. Mais ce qui ne pouvait se vaincre, ce

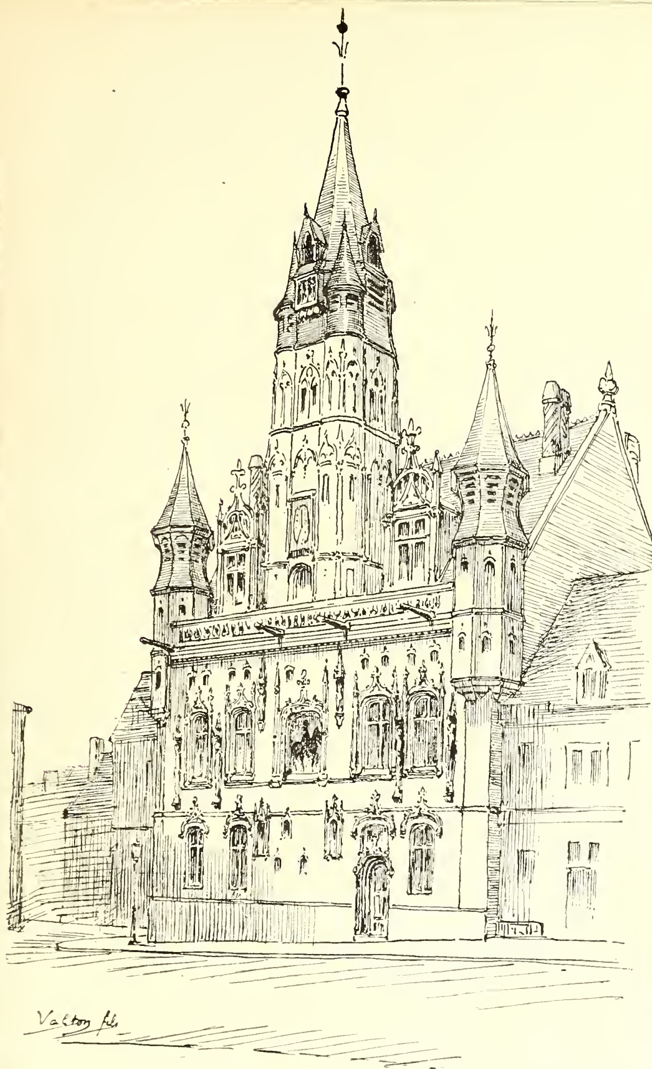



FIG. 192. — Hôtel de ville de Compiègne.

qui ne pouvait disparaître, c'est le génie et le goût français, et nos artistes, en s'appuyant sur le principe nouveau qu'on leur apportait, surent encore être originaux et produire des merveilles. L'art religieux était fini, il ne s'agissait plus de bâtir des cathédrales; les quelques tentatives de ce genre (Saint-Eustache, l'église Saint-Étienne du Mont, à Paris, l'abside de Saint-Pierre à Caen, la cathédrale d'Orléans, etc.), témoignent dans leurs détails de la science et du goût exquis des artistes de ce temps, mais n'approchent pas du caractère de grandeur et d'austérité des monuments du XIII^e siècle. L'art avait un autre but : il s'agissait de bâtir et d'enrichir les résidences particulières, les châteaux, les simples maisons, et il n'a pas failli à cette tâche nouvelle.

---

# CHAPITRE XI

## LA RENAISSANCE

Pour voir des monuments druidiques, je vous ai mené en Bretagne ; nous avons cherché des souvenirs romains en Provence et dans le midi de la France. Nous avons trouvé l'art ogival un peu partout, mais particulièrement dans l'Ile-de-France ; de même la Renaissance, dont il n'est pas un département peut-être qui ne puisse montrer un chef-d'œuvre, a eu un splendide épanouissement sur les bords de la Loire et dans toute la Touraine. Qui ne connaît, au moins de réputation, ces merveilles appelées les châteaux de Blois, d'Amboise, de Chambord, Chenonceaux, Azay-le-Rideau et tant d'autres qu'il me serait trop long d'énumérer ? Et à côté de ces demeures princières, de simples maisons de forme gracieuse offrent à notre admiration leurs fenêtres délicatement encadrées, leurs poutrelles apparentes finement sculptées, et les étages en encorbellement supportés par d'élégantes consoles également sculptées.

Et ces vestiges que l'on trouve avec une profusion si charmante en Touraine s'offrent à notre curiosité dans bien d'autres endroits : à Rouen, l'hôtel Bourgtheroulde, et tant de maisons particulières ; à Caen, l'hôtel d'Ecoville ; à Bayeux, la maison de la rue Saint-Martin ; à Lisieux, le manoir François I^er ; à Laval, une façade sur une maison près de la cathédrale (fig. 193), etc., etc. ; puis le château d'Anet, le château d'Ecouen, puis le palais de Fontainebleau, puis enfin à Paris le Louvre. Tous ces édifices se font remarquer par l'élégance raffinée de l'ensemble et par le goût charmant qui a présidé aux sculptures qui en forment l'ornementation : rinceaux, enroulements, encadrements de fenêtres formés de panneaux finement sculptés, figures d'une grande sveltesse empruntées généralement à la mythologie, colonnes qui, dans les proportions prescrites par Vignole, se décorent de cannelures garnies de perles et de fleurons, de chapiteaux de fantaisie et de ces tambours saillants imaginés par Philibert Delorme ; pilastres appliqués, légèrement évidés et sculptés, médaillons d'où sortent de jolies têtes qui semblent vous regarder avec insistance comme pour appeler votre attention, cariatides aux formes extra-élégantes tenant lieu de colonnes et supportant les chapiteaux et les corniches ; tels sont les principaux éléments de l'art de la

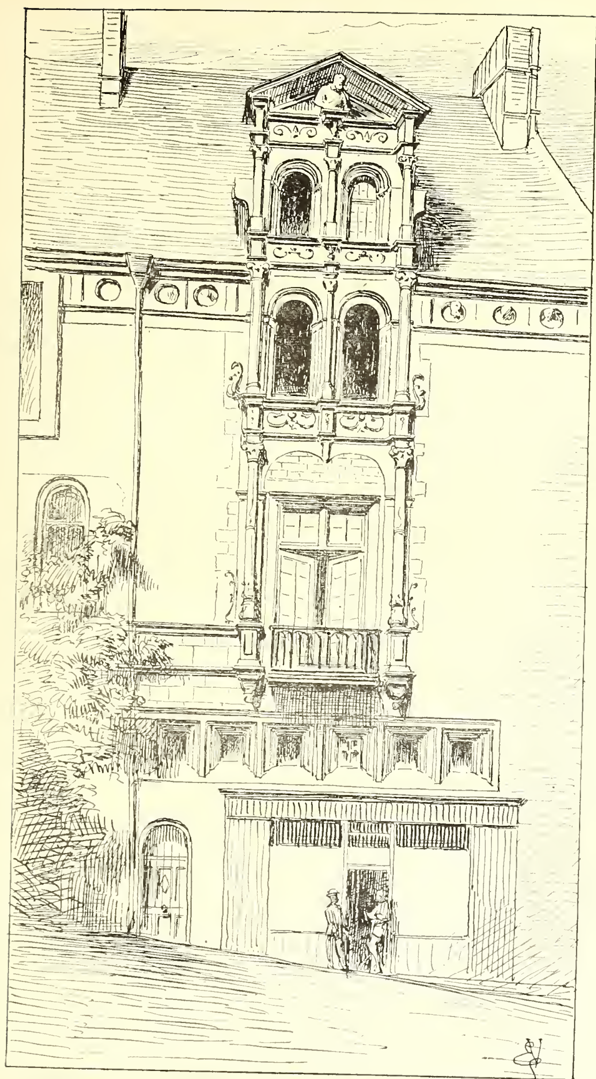


FIG. 193.

Renaissance, au moyen desquels les artistes du XVI^e siècle surent créer, dans une période de pastiche et de retour à l'antique, des œuvres si vraiment françaises et d'une si charmante originalité.

Un mot suffira au sujet des vilaines et lourdes bâtisses qui, à la fin du XVI^e siècle et au commencement du suivant, furent le résultat de la réaction cléricale contre la tendance païenne de l'art de la Renaissance, et qui constituent ce que l'on appelle le style jésuite. Allez voir le portail de Saint-Gervais, celui de Saint-Paul, rue Saint-Antoine, à Paris, et si vous avez bien compris ce qui fait la grandeur et la beauté des édifices du moyen âge, le charme des châteaux et des palais de la Renaissance, vous vous rendrez compte de ce que devient l'art, quand il ne répond plus à un besoin vrai et qu'il s'efforce de ressusciter un sentiment éteint.

---

# CHAPITRE XII

## LES DÉRIVÉS DE LA RENAISSANCE

Après cette admirable période de la Renaissance, on ne trouve plus rien de vraiment nouveau ; c'est toujours l'imitation de l'antiquité romaine et soi-disant grecque qui sert de base à l'art de l'architecture. Néanmoins, les édifices du temps d'Henri IV avec leurs toits immenses (fig. 195) présentent une certaine originalité ; leur couleur aussi les fait reconnaître aisément, grâce à l'emploi simultané de la pierre et de la brique pour les murailles et à l'ardoise des toitures réveillée par les briques rouges des cheminées. Le pavillon Henri IV, à Fontainebleau, à Paris la place Royale, aujourd'hui place des Vosges, les maisons qui occupent le terre-plein du Pont-Neuf (fig. 194), offrent d'intéressants spécimens de ce genre de construction. L'époque de Louis XIII est caractérisée par des édifices lourds peu décorés de sculptures et présentant pour tout ornement les bossages des pierres dont les assises sont marquées par de profondes rainures, et les tambours alternés saillant et rentrant d'égale hauteur des colonnes, qui les font ressembler à des piles faites de dames empruntées à des jeux de taille différente (voir le palais du Luxembourg). Là le système des ordres superposés est rigoureusement suivi ; en bas l'ordre toscan, au premier étage l'ordre dorique, plus haut l'ordre ionique.

Puis vient le siècle de Louis XIV, siècle d'apparat, de grandeur outrée, de luxe sans frein. Une des plus belles productions de cette époque est sans contredit la colonnade du Louvre ; l'ordre corinthien de ces colonnes couplées est admirable de hardiesse et d'élégance, mais cette ligne interminable du sommet, à peine relevée par le fronton central, est bien monotone. Les architectes de ce temps semblent avoir horreur de la silhouette sur le ciel, tout ce qui pourrait faire saillie est soigneusement noyé dans la ligne horizontale.

L'immense et assommant palais de Versailles a voulu être et est bien, en effet, le type de ce style. Tout cela est tellement grand, tellement hors de proportion avec l'homme, que l'on n'en peut saisir l'aspect d'ensemble qu'à une distance telle que tout détail est absolument perdu, et que des blocs de pierre carrés et superposés feraient exactement le même effet. Si l'on s'approche, on

finit par découvrir que ces blocs sont percés de fort belles fenêtres, qu'en dessous de la monotonie des toits, se détachent de majestuenses lucarnes précédées de splendides balustrades que supportent des statues, mais nulle cohésion, nul aspect; on admire des détails, et voilà tout.

Paris possède entre autres un fort beau spécimen de cette époque, c'est

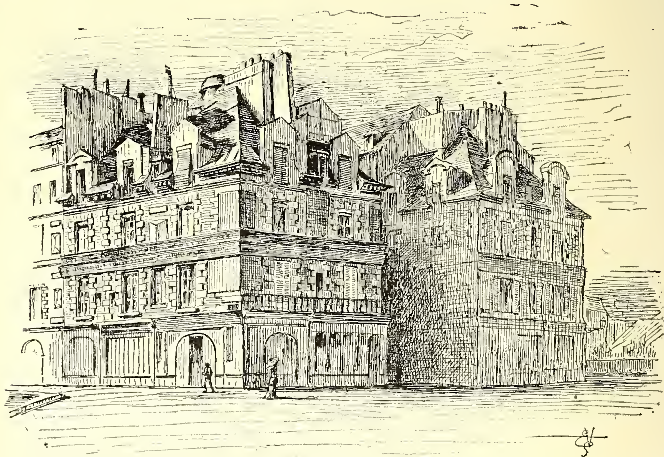


FIG. 194.

l'hôtel des Invalides ; le dôme est une merveille de hardiesse et d'élégance ; on ne peut rien imaginer en fait de coupole qui soit plus léger, plus grandiose, plus pur de lignes ; mais pourquoi donc ce maudit bâtiment horizontal qui a l'air de lui servir de base, et qui est placé en avant de telle sorte que si l'on s'approche, on finit par ne plus voir le dôme du tout ?

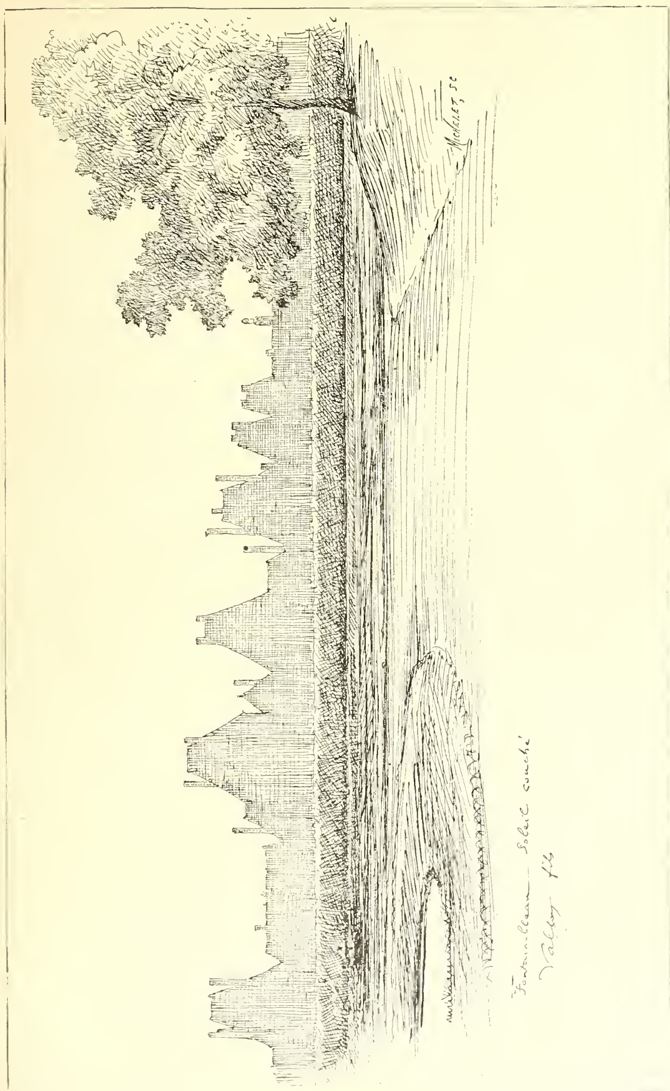



FIG. 195. — Constructions de l'époque de Henri IV.

# CHAPITRE XIII

## MAISONS PARTICULIÈRES

Le XVIII^e siècle a continué les traditions du XVII^e.

Comme monuments publics de l'époque de Louis XV, Paris nous offre le théâtre de l'Odéon, l'église Saint-Sulpice, le Panthéon, qui, pour la hardiesse et l'élégance de la coupole, est loin d'égaler les Invalides.

Mais l'habitation particulière, la simple maison s'améliore, les larges meneaux de pierre qui divisaient autrefois la fenêtre et ne laissaient que difficilement pénétrer la lumière dans les appartements, ont fait place, d'abord au XVI^e siècle, à des croisées divisées en un grand nombre de petits carreaux séparés par de petites tringles de bois ; puis les carreaux se sont agrandis en diminuant le nombre des petits bois, laissant de plus en plus pénétrer la lumière, jusqu'à nos jours ou bien souvent chaque côté de la croisée n'est formé que d'une seule grande glace allant du haut en bas.

On retrouve partout en grand nombre des habitations du XVII^e et du XVIII^e siècle. Les maisons du temps de Louis XIV ont un grand aspect de somptuosité avec leur entablement très saillant terminé par une large corniche supportant le bord du toit, leurs grandes fenêtres, leurs porches arrondis (fig. 196) et souvent de grands piliers peu saillants qui règnent sur toute la hauteur de l'édifice.

Les maisons de l'époque Louis XV ont l'aspect moins grand, la pierre s'y contourne en volutes, en rinceaux gracieux, mais peu réguliers. Sous Louis XVI, on revient à la simplicité ; des guirlandes de fleurs, des médaillons allongés, des oiseaux, des flambeaux, ainsi que les cannelures qui décorent les colonnes, les piliers et les consoles, sont les caractères auxquels on reconnaît les constructions de cette époque (fig. 197) ; mais c'est surtout à l'intérieur que nous trouvons la vraie physionomie de cette période où l'art, descendant des hautes régions où il planait jadis à la recherche d'un idéal qui lui avait fait un peu oublier la terre

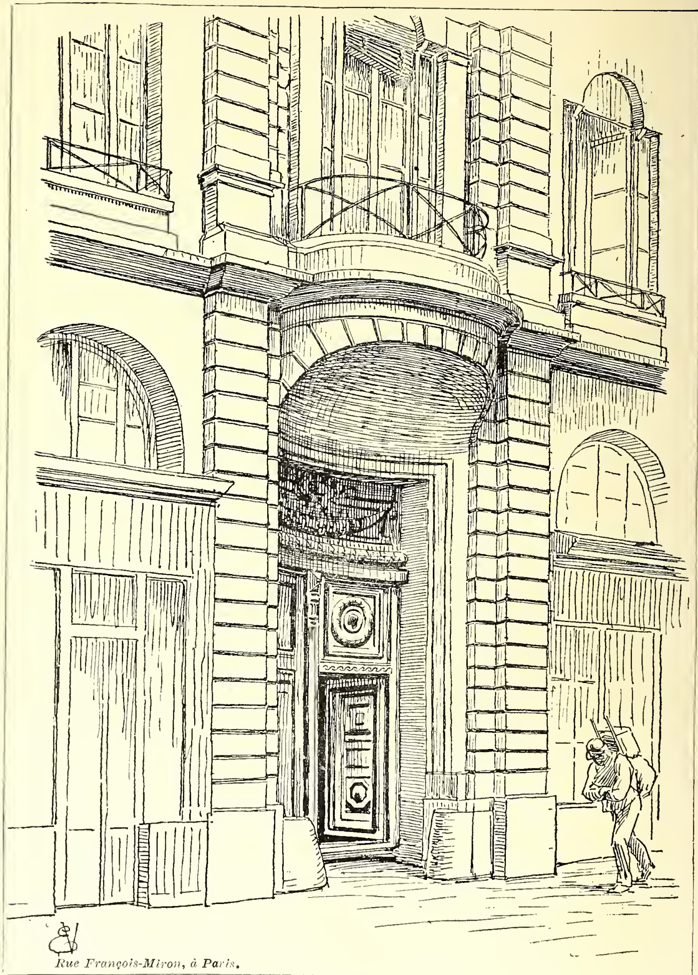

*Rue François-Miron, à Paris.*

FIG. 196.

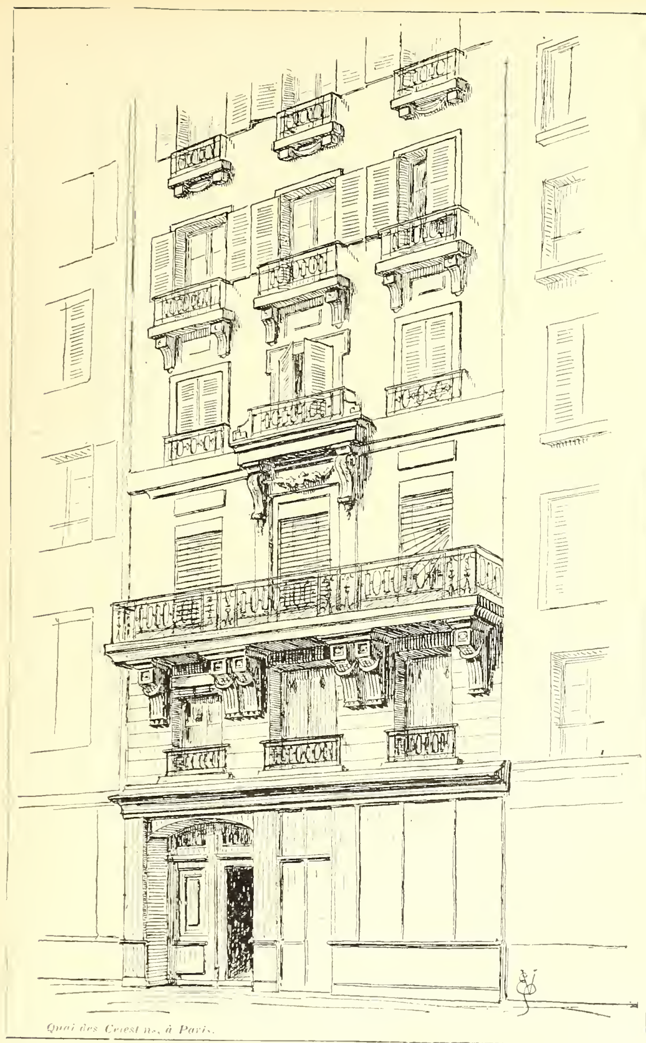



FIG. 197.

et ses habitants, s'applique à rendre plus commode et plus agréable la demeure de l'homme.

Aussi bien, le moment est venu de nous donner une idée de l'aménagement intérieur que présente l'habitation aux différentes époques que nous venons de parcourir, mais, avant de passer à l'étude de l'ameublement, jetons un rapide coup d'œil en arrière et cherchons à dégager une idée d'ensemble des études que nous venons de faire et d'en tirer une conclusion au point de vue de ce qui se fait aujourd'hui.

---

# CHAPITRE XIV

## ARCHITECTURE ACTUELLE

Tous les styles d'architecture postérieurs au xvie siècle sont compris dans le nom général de « dérivés de la Renaissance », et en effet, depuis cette époque, c'est toujours le même principe qui a guidé les générations d'artistes qui se sont succédé : imitation de l'antiquité, application de l'ordre grec et romain, des formes adoptées par ces peuples, aux besoins, aux goûts, aux usages des temps modernes. Chaque siècle, chaque règne y a imprimé son cachet particulier. Louis XIV y introduit son faste, sa majesté superbe, sa grandeur quelque peu ampoulée ; l'époque de Louis XV s'y peint avec sa galanterie, sa grâce coquette et son élégance dissolue ; le style Louis XVI est plein de charme, sa grâce est plus contenue, une grande régularité succède au dévergondage de forme du style précédent, et sert de transition à l'art de l'Empire, qui pousse la régularité et la sévérité jusqu'à la froideur la plus glaciale ; mais tous, styles Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, Empire, veulent imiter l'antique et marchent par conséquent sur les données de la Renaissance. Le xixe siècle va-t-il marquer l'aurore d'une révolution artistique ? Il serait téméraire de le prédire d'une façon absolue.

Néanmoins, il est une sorte de construction bien nouvelle, dont les éléments appartiennent en propre à notre temps, et qui s'appliquent à des besoins absolument modernes. C'est la construction en fer. On a fait de nos jours de fort belles reproductions d'églises du xiie et du xiiie siècle, qui dénotent une science profonde et un goût sûr chez les artistes qui les ont élevées. On a bâti des hôtels dans le style du xvie siècle, qui sont des chefs d'œuvre de reconstitution. On admire, mais on retourne chercher des impressions vraies aux vrais monuments du moyen âge ou de la Renaissance. Mais lorsque l'on pénètre sous l'immense cage des Halles, sous ces voûtes si aérées, si spacieuses, si bien appropriées à leur usage ; sous ces gares colossales et légères où les monstrueuses locomotives circulent à l'aise en envoyant leur haleine en blancs flocons qui vont, comme des nuages légers, se perdre jusqu'aux vitres de la toiture ; oh ! alors, on éprouve une impression nouvelle et bien particulière, et si le but de l'art est de produire une émotion, certes on est en face d'une œuvre d'art, car on se sent réellement

ému. Vous pouvez chercher dans tous les siècles passés, aucun d'eux ne vous montrera un type qui ait, de près ou de loin, engendré ces sortes d'édifices.

Est-ce là le prélude de ce qui sera dans l'avenir l'art du XIXe siècle? Cela se pourrait bien. La foi du moyen âge a produit les merveilleuses cathédrales du XIIe et du XIIIe siècle; la Renaissance a laissé ses châteaux, pourquoi notre siècle de lumière, de science et d'industrie, ne laisserait-il pas au même titre ses usines et ses gares de chemins de fer?

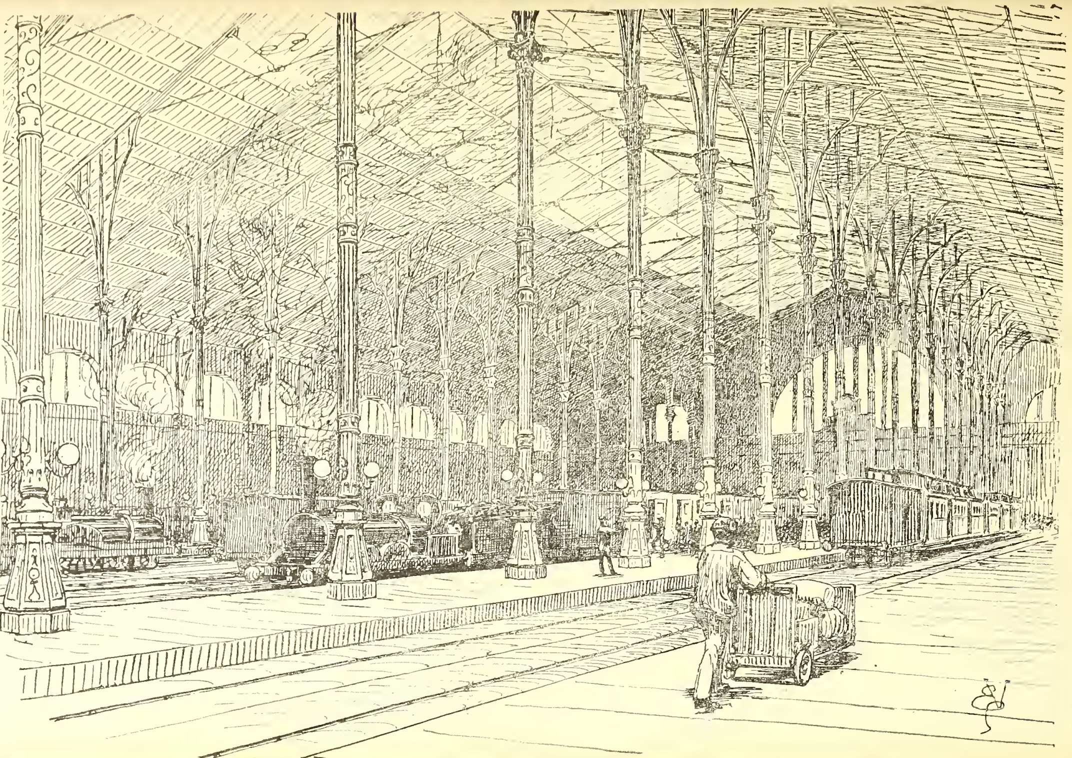


FIG. 198. — Constructions modernes en fer. (La gare du Nord à Paris.)

SEPTIÈME PARTIE

# LE MOBILIER

## CHAPITRE Ier

### CHEZ NOS PREMIERS ANCÊTRES

Nous allons pénétrer maintenant dans les édifices dont nous n'avons jusqu'ici considéré que l'extérieur, et nous suivrons l'art de l'ameublement depuis la rigide

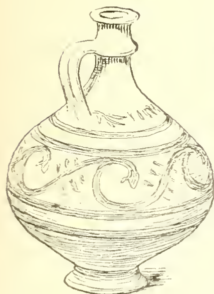


FIG. 199.

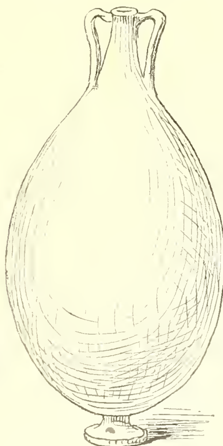


FIG. 200.

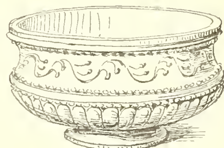


FIG. 201.

stalle en bois du moyen âge jusqu'au fauteuil moderne ; depuis le coffre carré dont le musée de Cluny nous offre de beaux exemples jusqu'au secrétaire, à l'ar-

moire, au chiffonnier modernes, en nous rappelant toujours que c'est au point de vue de la forme et du parti qu'un artiste peut en tirer dans ses compositions, que nous étudierons ces objets mobiliers, comme nous avons étudié les édifices eux-mêmes.

Beaucoup d'objets mobiliers des premiers temps de notre civilisation ne sont

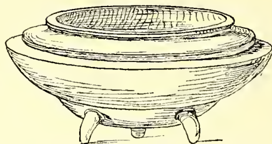


FIG. 202.

connus que par les représentations qu'on en a trouvées dans les sculptures de l'époque, bas-reliefs, chapiteaux, etc., etc. Viollet-le-Duc en a reconstitué un grand nombre de cette façon, et certaines découvertes des objets eux-mêmes, d'une authenticité absolue, sont venues compléter et confirmer ses travaux.

Pour la période romaine, des vases de bronze, des poteries, des armes, trouvés

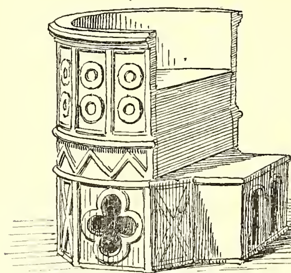


FIG. 203.

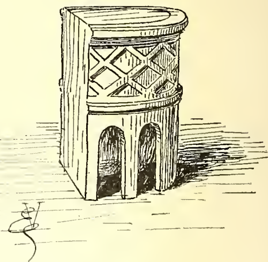


FIG. 204.

dans les fouilles, dans le lit des fleuves, dans les sépultures, font revivre pour nous cette importante époque (fig. 199 à 202).

A la période mérovingienne appartiennent des meubles aux formes lourdes et massives, dont les ornements, tirés pour la plupart des figures géométriques, sont généralement obtenus au moyen d'incrustations d'ivoire, de nacre, de métaux et de pierres précieuses (fig. 203 à 207).

Les meubles en usage étaient d'abord des sièges de formes diverses, soit en bois, soit en fer, comme par exemple le trône de Dagobert, que l'on voit à l'église de Saint-Denis ; ces sièges étaient garnis de sangles sur lesquelles on plaçait

un coussin. Les lits étaient construits d'une façon analogue ; notre gravure (fig. 206) en montre un dégarni de ses coussins ; puis des armoires qui, par leur disposition générale, différaient peu des nôtres, et enfin des bahuts. Le bahut peut être considéré comme le meuble par excellence de tout le moyen âge. On l'emploie à serrer les vêtements, les ustensiles de ménage, les objets pré-

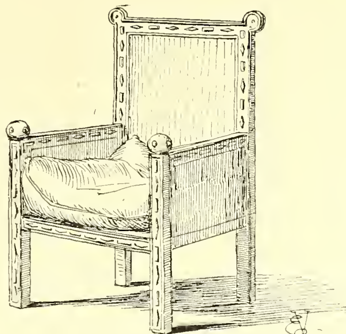


FIG. 205.

cieux et l'argent. On s'en sert comme de table en s'asseyant devant sur des sièges plus bas. On s'assied dessus en le garnissant de tapis, d'étoffes, de coussins, et nous trouvons un ressouvenir de cet usage dans ces cof-

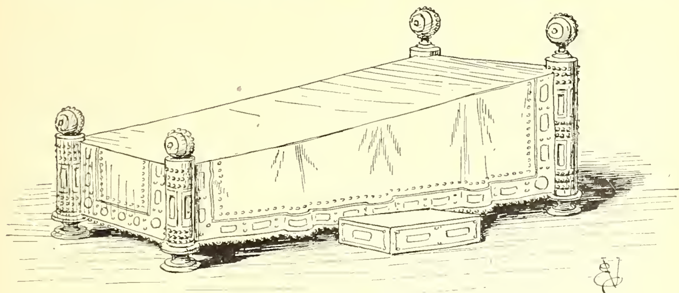


FIG. 206.

fres pour le bois de chauffage, dont le couvercle rembourré et garni d'étoffe plus ou moins riche, sert encore aujourd'hui de banquette dans les antichambres. Ces bahuts furent d'abord construits avec des planches serrées et fortement collées, que l'on consolidait encore en recouvrant le tout avec de la toile ou du cuir qu'on y faisait adhérer extérieurement au moyen d'un marouflage, puis on décorait la surface de peintures. Plus tard on renonça au marouflage, et

l'on appliqua sur les bahuts des pentures en fer pour relier entre elles les planches qui formaient les parois du meuble. Ce système donna naissance à une ornementation

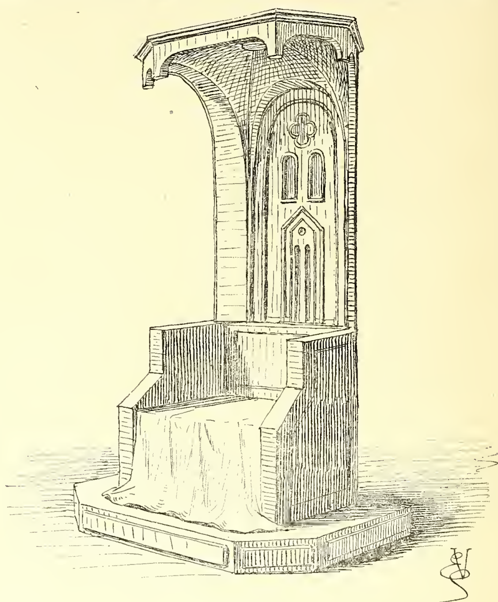


FIG. 207.

charmante où le fer, contourné à plaisir, se couvrait encore de gracieuses ciselures

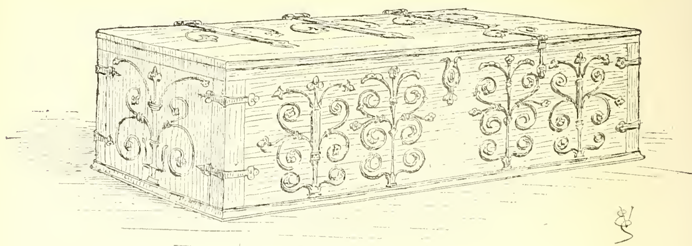


FIG. 208.

(fig. 208). Le XIII$^{e}$ siècle a excellé dans l'art de la ferronnerie. On eut ensuite l'idée, pour combattre la force expansive du bois qui parvenait encore à jouer

malgré ces précautions, de former les parois des meubles de panneaux n'ayant que la largeur de la planche, et encadrés dans des montants raccordés d'équerre.

Le XIVe siècle et les siècles suivants ont tiré un heureux parti de cette disposi-

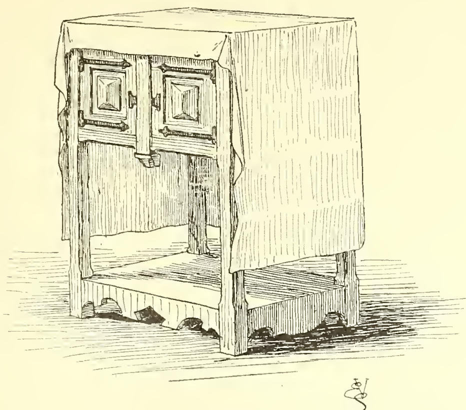


FIG. 209

tion, en décorant de moulures et de riches sculptures ces panneaux et leurs encadrements. On ajouta des pieds au bahut (fig. 209), puis graduellement on éleva les montants au-dessus du couvercle (fig. 227), et on s'en servit pour supporter

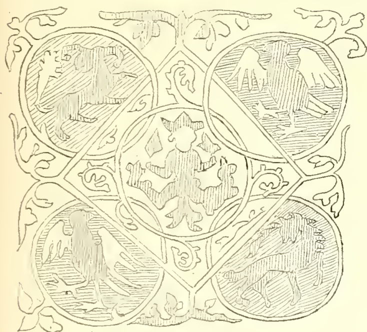


FIG. 210.

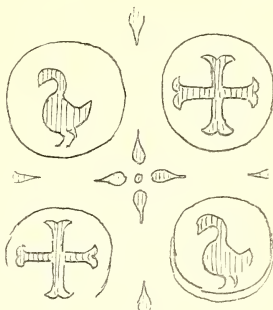


FIG. 211.

des tablettes de dressoir et un couronnement en forme de dais. C'est ce que l'on a appelé la crédence, meuble qui apparaît au XVe siècle (fig. 213).

Le dais s'adaptait également aux stalles d'apparat (fig. 207) ; chayères, qui,

en conséquence de leur poids, restaient appliquées au mur, tandis que les sièges plus légers, bancs, tabourets, pliants, fauteuils, *faudesteuils*, pouvaient se déplacer et permettaient aux personnages secondaires de se ranger en cercle autour du seigneur assis sur le siège d'honneur. Ces sièges, comme il est dit plus haut, étaient garnis d'étoffe. Les murailles étaient également recouvertes de tissus plus ou moins riches dans lesquels on retrouve, au point de vue de l'ornementation, la même marche que nous avons remarquée dans la sculpture des monuments; au commencement, la figure géométrique, des cercles, des carrés, des losanges, puis

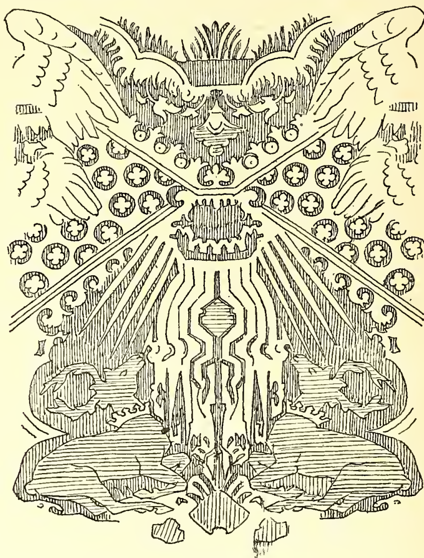


FIG. 212.

des plantes et des animaux aux formes fantastiques et se rapprochant beaucoup des formes géométriques (fig. 210, 211, 212, 214); puis graduellement, le goût s'épure, les artistes ont l'idée de regarder la nature pour composer leurs motifs d'ornementation. Les plantes, les oiseaux deviennent plus justes de forme, et l'ornementation des tissus progresse en même temps que la sculpture des meubles (fig. 215 à 217 et 226).

Un motif d'ornement très fréquent au XIVe et au XVe siècle, et qui se voit même encore dans une partie du XVIe, c'est la serviette flottante dont on décorait le fond des panneaux et qui donnait beaucoup d'élégance au meuble en y multipliant la ligne verticale (fig. 218 à 220)

Remarquons, en passant, qu'à cette époque l'ornementation d'un meuble se

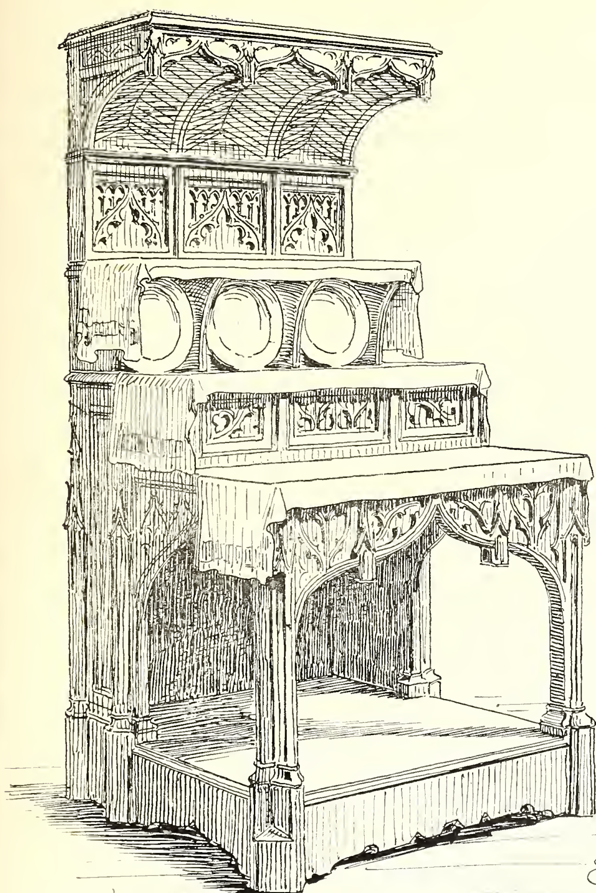


FIG. 213. — Crédence du XV^e siècle.

prenait dans la masse. On taillait en plein bois. Les immenses forêts qui couvraient le sol offraient une ressource inépuisable et permettaient ce luxe. Aujourd'hui les grandes forêts ont disparu pour la plupart, et, en même temps, les besoins ont augmenté dans une énorme proportion; il faut économiser le bois;

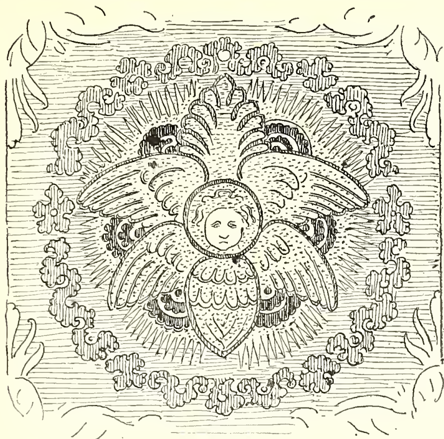


FIG. 215.

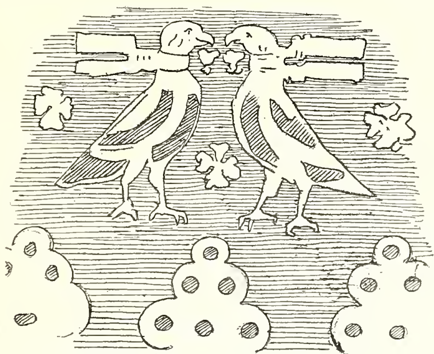


FIG. 214.

l'esprit inventif de l'ébéniste a multiplié les joints et les assemblages pour rapporter les épaisseurs nécessaires aux sculptures. Est-ce un bien, est-ce un mal? Cela n'est point notre affairo, nous constatons simplement, en cherchant à déter-

miner les caractères qui peuvent faire reconnaître les productions des différentes époques.

Nous retrouvons dans les meubles du moyen âge l'application du principe qui

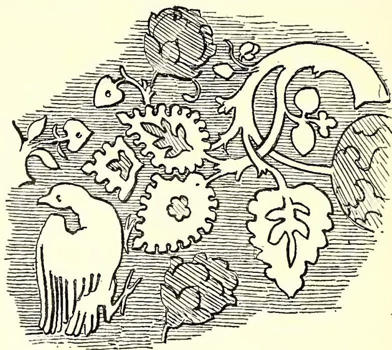


FIG. 216.

a guidé les architectes de la même période; le charme de la forme naissant de son adaptation la plus juste possible à l'usage; les conditions de la matière employée,

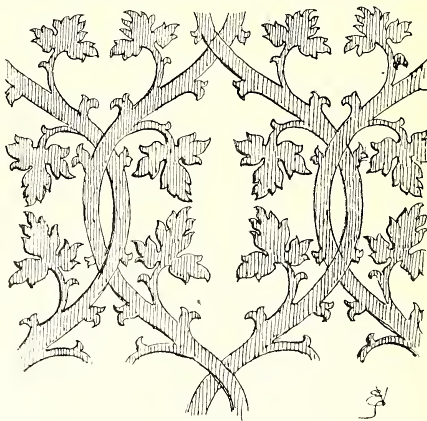


FIG. 217.

acceptées franchement, et les nécessités de la construction fournissant des motifs d'ornement. Les montants sont assemblés carrément et non encore à onglet comme on les fit plus tard. Si une console est nécessaire pour soulager la portée d'une

traverse, on cherchera à lui donner la forme la plus harmonieuse possible; si le meuble est riche, on ornera de sculptures cette pièce indispensable à sa solidité, mais

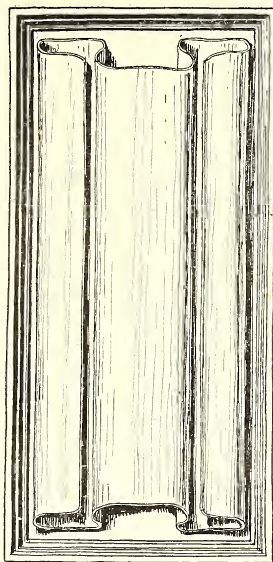


FIG. 218.

on ne la dissimulera pas; loin de là, on en accentuera la forme par la décoration qu'on y appliquera. Voyez comme ce pied de table est (fig. 222) heureusement

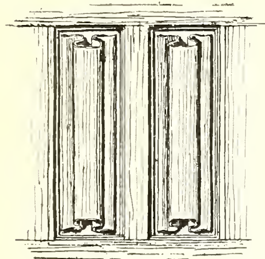


FIG. 219.

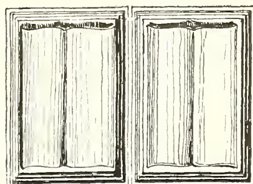


FIG. 220.

disposé pour fournir une base solide au meuble. Un patin évidé en dessous pour lui donner de l'aplomb et en même temps de la légèreté à l'œil. Un montant

planté au milieu et arc-bouté au moyen de deux équerres dont les courbes entremêlées aux lignes droites du montant et de son patin sont du plus heureux effet. Quoi de plus solide et de plus satisfaisant pour l'œil ! Et cet escabeau (fig. 223), dont les traverses découpées viennent s'emboîter dans les pieds qu'elles relient entre

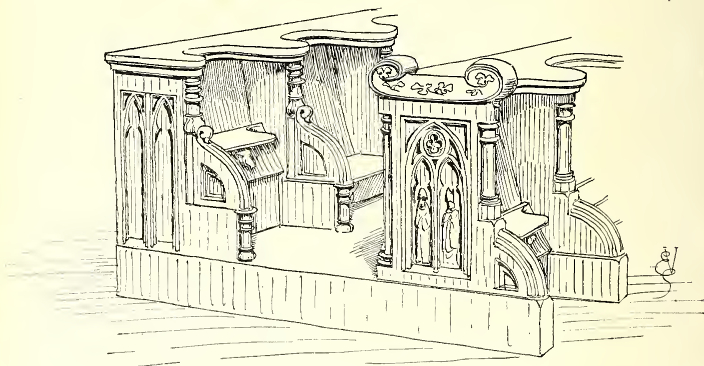


FIG. 221.

eux, en même temps qu'elles soutiennent la planche de dessus. On n'a pas cherché à dissimuler les tenons, à donner à ce meuble l'apparence d'un objet coulé d'une seule pièce en je ne sais quelle matière. Ces tenons sont bien apparents sur la face extérieure, où leur forme rectangulaire n'est pas sans agrément.

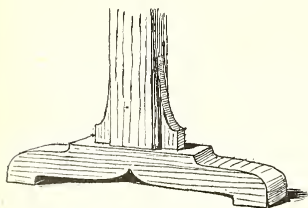


FIG. 222.

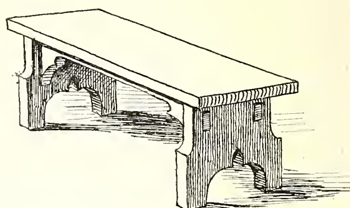


FIG. 223.

Quelquefois ces tenons dépassent d'une certaine longueur, et on y enfonce une clavette (fig. 224).

La figure 225 montre un pied de banc dont la simplicité fait de même tout le charme, — le bois a gardé toute son épaisseur au niveau de la banquette,

là où la force est nécessaire — au-dessus et au-dessous, le bois est allégé par de larges chanfreins qui se raccordent aux parties pleines, au moyen de plans obliques dont la réunion détermine sur le devant du pied une surface hexagonale très heureuse. La partie horizontale est évidée et légèrement arrondie comme pour inviter à y appuyer le bras, et cette courbe se prolonge en dehors en une sorte de volute qui se termine par une petite fleur. — Ainsi, franchise de la construction, appropriation exacte de la forme au besoin, harmonie obtenue au moyen de lignes courbes opposées aux lignes droites, ce morceau est au complet.

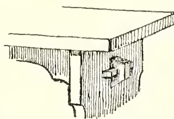


FIG. 224.

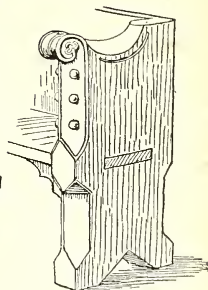


FIG. 225.

On trouve exactement le même principe dans la figure 221, — elle représente une stalle du XIII^e^ siècle

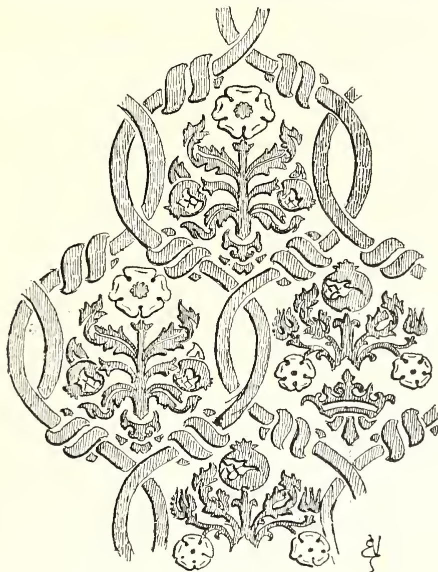


FIG. 226.

à l'église Saint-Pierre de Lisieux; — une ornementation déjà plus riche vient ajouter son charme à celui qui résulte de la forme d'ensemble, mais ne dissimule en aucune façon cette forme; — on peut supprimer par

la pensée les sculptures qui ornent les faces, les fleurettes des accotoirs, les moulures qui décorent les colonnettes ou qui courent le long des parties arrondies des équerres placées entre les patins et les montants verticaux, il subsistera néanmoins une silhouette harmonieuse, une forme parfaitement

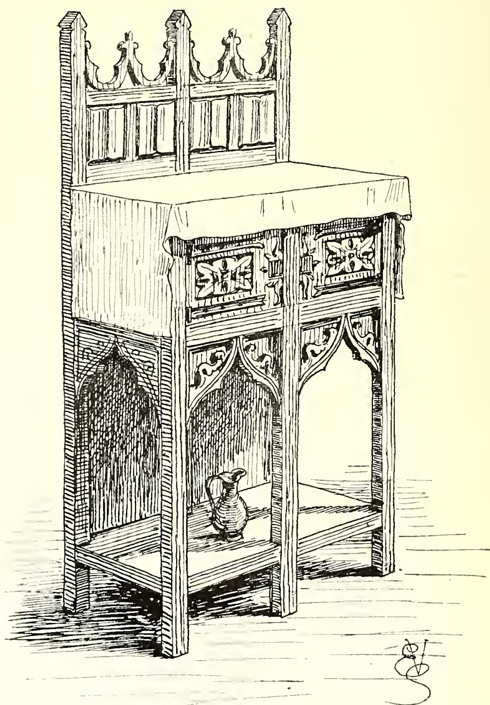


FIG. 227.

adaptée à l'usage auquel le meuble est destiné, et où se reconnaît absolument la construction et la matière employée.

C'est environ au XI<sup>e</sup> siècle que remonte l'usage des stalles qui garnissent encore aujourd'hui le chœur de beaucoup d'églises du moyen âge. — Les plus riches datent du XV<sup>e</sup> siècle. — Quelques-unes ont une grande réputation, notamment celles de la cathédrale d'Amiens dont on peut voir un beau fragment au musée des moulages du Trocadéro à Paris.

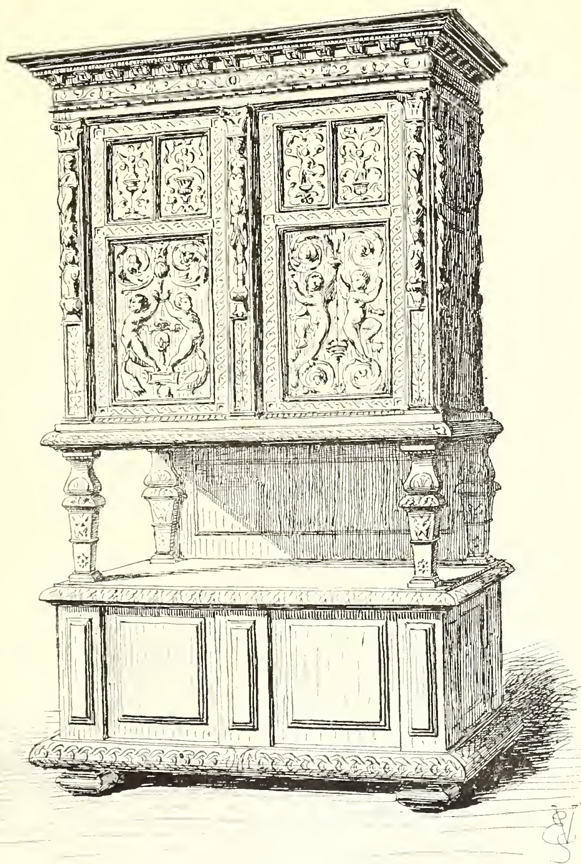


FIG. 228. — Buffet de l'Époque de François Ier.

# CHAPITRE II

## DEPUIS LE XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

Pendant le moyen âge, les lits sont généralement garnis d'étoffe ; une charpente scellée dans la muraille au-dessus du meuble et indépendante de lui, sert à sus-



FIG. 229.

prendre les rideaux. C'est seulement au XVI[e] siècle que l'on voit apparaître le lit à colonnes dont la Renaissance a tiré un si beau parti. Nous donnons ici un

croquis de l'admirable lit de la Renaissance que possède le musée de Cluny (fig. 229). Rien n'égale du reste la richesse des meubles de cette merveilleuse

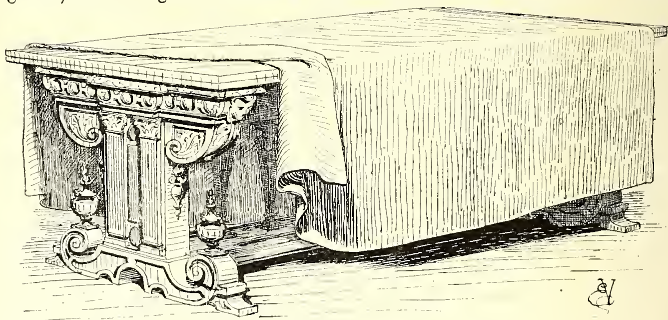


FIG. 230.

époque. Comme pour l'architecture, il est vrai, on a abandonné les principes de l'art national pour se tourner vers l'imitation de l'antiquité. Mais quel goût

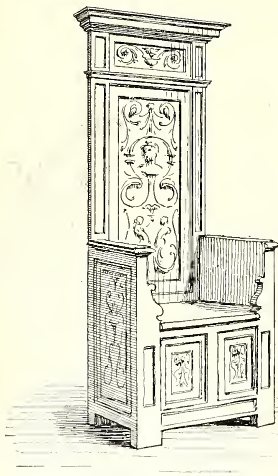


FIG. 231.

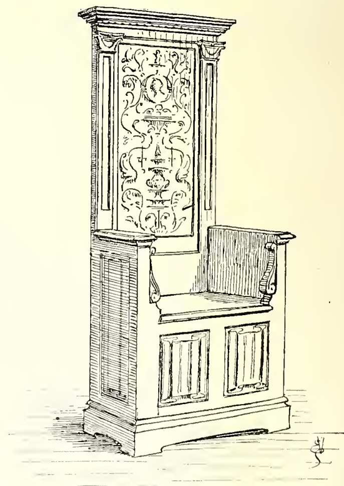


FIG. 232.

exquis dans la structure des meubles, quelle perfection dans l'exécution, avec quel art, quelle délicatesse le bois est découpé ! Cette délicatesse est poussée à un tel point que l'on oublie presque la matière dont ces meubles sont faits.

Cette table est-elle en marbre, en bronze? Non, elle est en bois (fig. 230). Nous

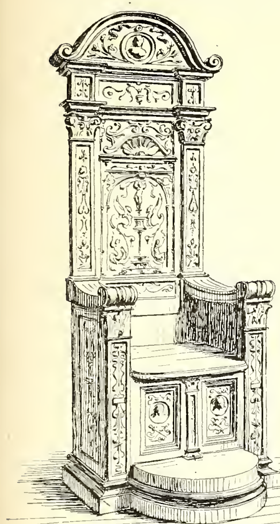


FIG. 233.

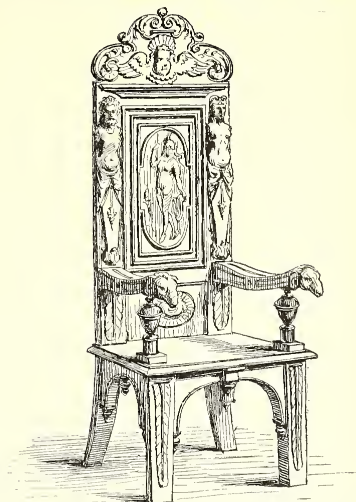


FIG. 234.

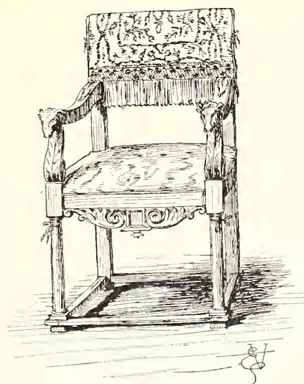


FIG. 235.

sommes loin de la simplicité des meubles des siècles précédents, dont la construction faisait le charme principal.

Sur les sièges on fixe les coussins avec des cordons (fig. 235) et bientôt on va les y clouer, et c'est la transition pour arriver au siège (fig. 236). Au siècle suivant, dès l'époque de Louis XIII, la planche qui forme le siège proprement dit est remplacée par une sorte de châssis sur lequel on tend des sangles. Sur ces sangles on place du crin, de l'étoupe, de la laine, puis on recouvre le tout d'une étoffe que l'on cloue dans une feuillure ménagée au pourtour du siège. De même le dossier que nous avons vu décoré de sculptures dans les chayères du

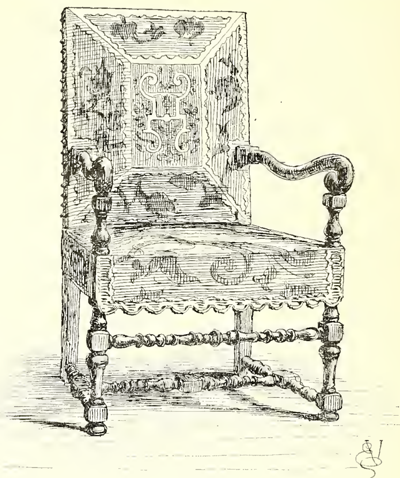


FIG. 236.

commencement du XVI^e siècle (fig. 231 à 234), ce qui, par parenthèse, devait peu inviter au repos (fig. 234), le dossier se garnit aussi d'une étoffe rembourrée. La manchette, autrement dit le bras du fauteuil, aura également son tour, on arrivera à la rendre moelleuse et douce au bras au moyen d'une garniture. Une fois sur la voie du bien-être, on ne s'arrête plus.

Les étoffes de l'époque de Louis XIII sont remarquables par l'ampleur de leur dessin. De larges fleurs; des ornements d'une belle forme, s'enlevant franchement en vigueur ou en clair sur le fond, se coupent d'une façon imprévue aux angles des fauteuils (fig. 236). Le même style se retrouve dans les tentures, les rideaux, partagés souvent en grandes bandes verticales alternées, claires avec dessins sombres et sombres avec dessins clairs.

Les fleurs et ornements sculptés témoignent de la même recherche de largeur, mais le résultat est moins heureux, et ces sculptures tombent souvent dans la

lourdeur. De plus, le goût exquis de la Renaissance, qui eut son apogée à l'époque de Henri II, tombe vite dans la redondance et l'enflure et arrive sous Louis XIII à une surcharge fatigante. Voyez ce buffet à deux corps (fig. 237).

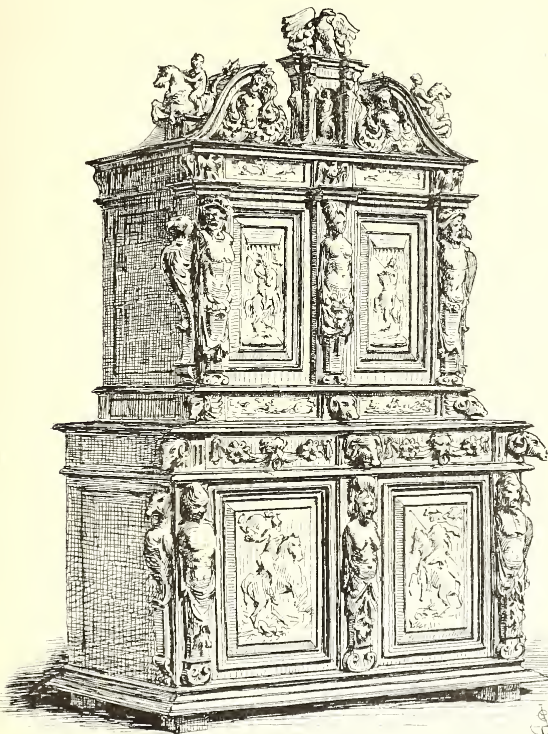


FIG. 237.

Quelle richesse d'ornementation, mais quelle profusion accablante! pas une place nue où reposer l'œil : cariatides sur cariatides, panneaux sur panneaux, frises, frontons, tout est sculpté, fouillé, et à chaque motif une échelle différente! Il en

résulte un manque d'unité, un dévergondage d'ornementation qui font bien regretter l'austère simplicité des meubles du moyen âge. En revanche, voici, de

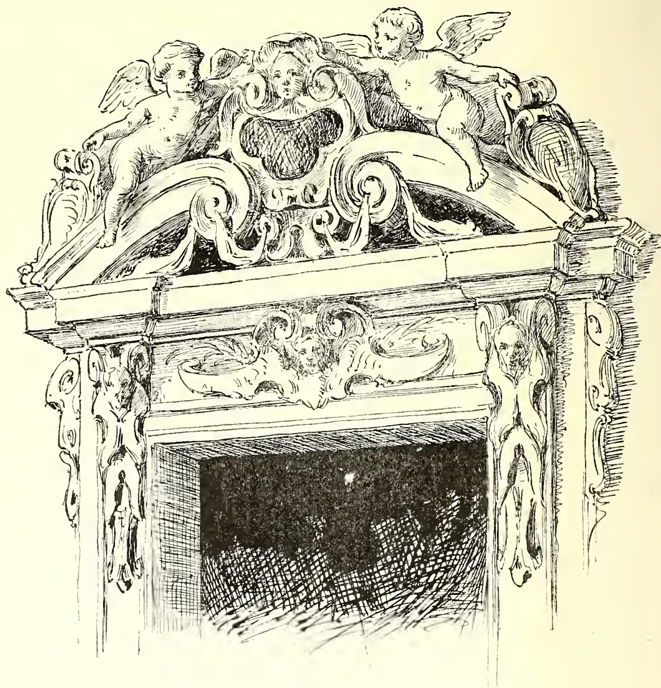


FIG. 233.

cette même époque, un beau dessus de porte pris au palais de **Fontainebleau.** C'est une des portes qui ouvrent sur le vestibule du fer à cheval.

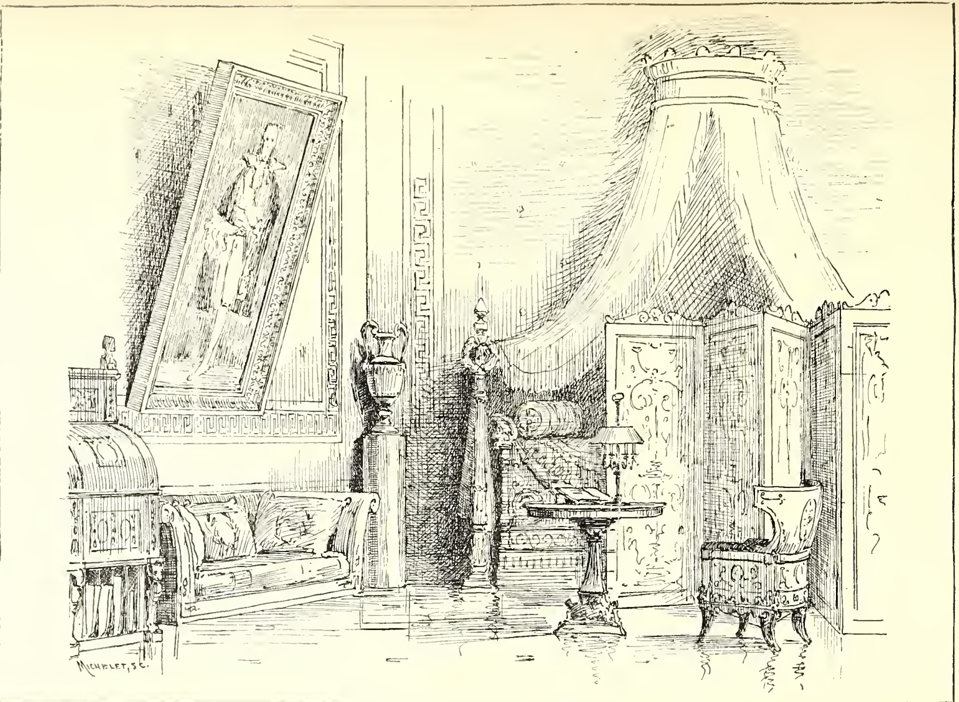



FIG. 239. — Ameublement, style Empire.

# CHAPITRE III

## STYLES LOUIS XIV ET LOUIS XV

Les objets mobiliers de l'époque de Louis XIV (fig. 240) présentent les mêmes qualités d'ampleur et de majesté que nous avons vues dans les monuments de ce

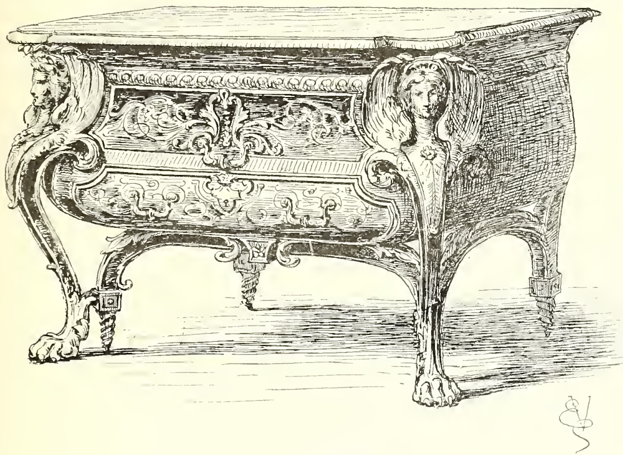


FIG. 240.

style. Les lignes sont pures, l'ornementation, d'une grande richesse, est régulière sans froideur. Un style charmant qui prend naissance à cette époque, c'est celui du meuble à incrustations créé par Boulle. Commodes, armoires, tables, grandes pendules, cartels, se couvrent de dessins obtenus avec du cuivre incrusté à plat dans le bois ou dans l'écaille, et ces dessins sont comme un délicat prolongement des ornements de bronze en relief appliqués aux encoignures et sur les différentes parties du meuble (fig. 241).

Le XVIII^e siècle s'ouvre par cette période de galanterie raffinée et dissolue de la Régence qui se prolonge pendant le règne de Louis XV, et l'ameublement

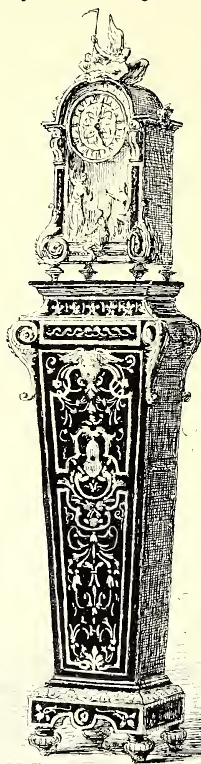


FIG. 244.

semble s'être mis à l'unisson des mœurs (fig. 244). Une grâce coquette, nulle retenue, l'horreur de la ligne simple et de la régularité, tels sont les caractères dominants des meubles de cette époque. Bronze, bois, toutes les matières se contournent à plaisir pour obéir aux fantaisies étranges des artistes.

Et quand on songe qu'à cette même époque, les Voltaire, les Diderot, les d'Alembert, les Rousseau agitaient les plus graves problèmes de l'humanité, et

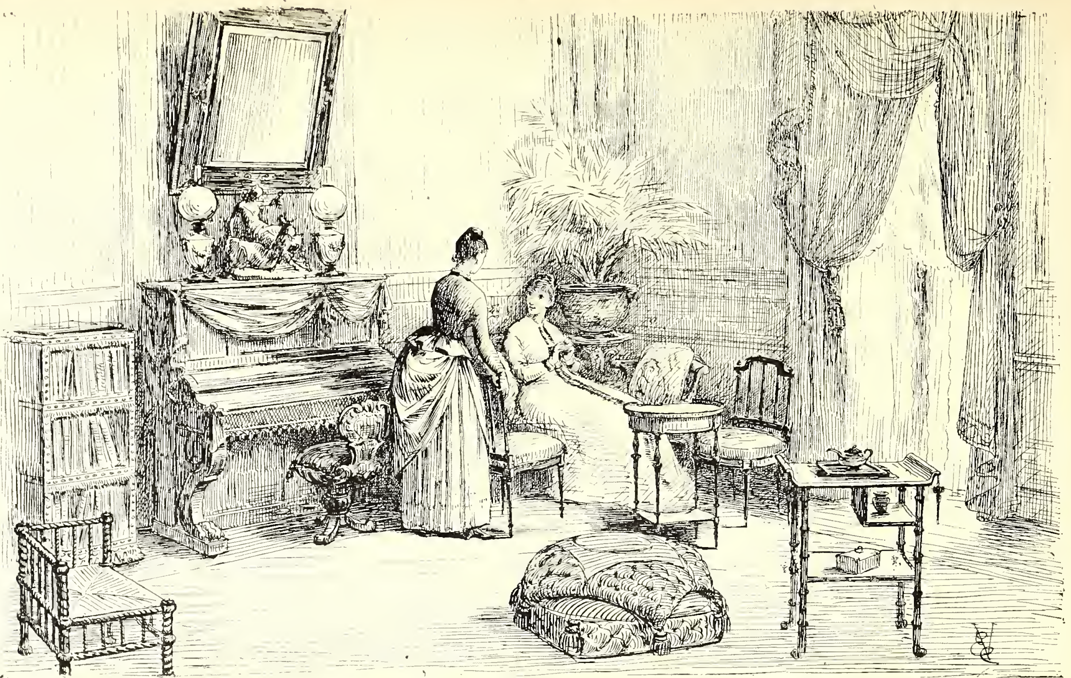


FIG. 242.

préparaient la rénovation sociale de la fin du siècle, c'est un contraste étrange pour l'esprit de se représenter ces philosophes assis dans des fauteuils aux formes contournées, aux moulures dorées, aux tapisseries coquettes représentant des scènes galantes à la Watteau, et écrivant l'*Encyclopédie* sur des bureaux à pieds de biches garnis de bronzes rocailleux.

Voilà un de ces contrastes dont nous parlions dans les chapitres sur la composition, et qui sont vraiment du domaine de la peinture. L'austérité et la

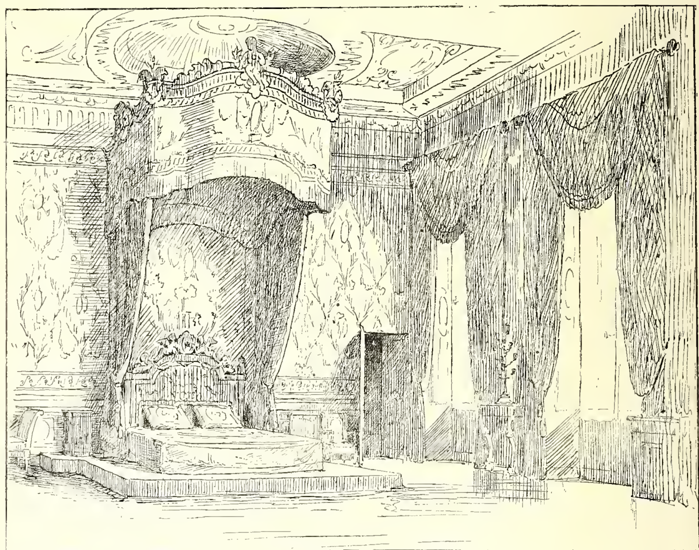


FIG. 243.

gravité du personnage exprimées par son attitude, par l'expression de son visage, par la couleur de ses vêtements (la fameuse robe de chambre de Diderot avec laquelle il essuyait le coin de sa table ou la poussière de ses livres) ; tout cela opposé aux formes des objets mobiliers qui l'entourent.

Une composition ainsi conçue éveille une foule d'idées dans l'esprit du spectateur.

On songe au luxe raffiné et dévergondé d'une société arrivée à son déclin..., à la Bastille, à l'exil qui attendent ceux dont les travaux vont précipiter la chute de cette société..., et cette impression sur l'esprit du spectateur est produite par des moyens pittoresques, par la seule puissance des lignes et de la couleur.

# CHAPITRE IV

## FIN DU XVIIIe SIÈCLE ET TEMPS ACTUEL

Cette période ne pouvait manquer d'amener une réaction. Elle se produisit par un retour à l'antique dont le style Louis XVI marque le commencement et qui se prolonge pendant la République et jusqu'à la fin de l'Empire. Les meubles de

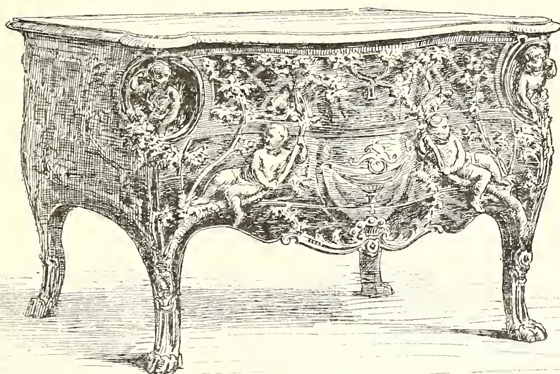


FIG. 244.

l'époque de Louis XVI sont caractérisés par une grande régularité et une grande pureté de lignes. La ligne droite redevient à la mode. Les cannelures multiplient la verticale ; des médaillons ronds ou ovales s'entremêlent aux guirlandes de fleurs que soutiennent des Amours ; des torches, des instruments de musique et des objets champêtres forment le fond de l'ornementation. Nous donnons ici un fort beau spécimen de ce style : c'est le lit de Marie-Antoinette à Fontainebleau (fig. 243). Sous la République et sous l'Empire, ce fut une appropriation aussi

complète que possible des formes et de la décoration antiques aux objets modernes. On répudia énergiquement tout ce qui s'était fait aux époques précédentes. C'est le temps où les élèves de David repeignaient par-dessus des peintures de l'école de Watteau. Ne leur faisons pas l'injure de croire que ce fût sur des toiles peintes par Watteau lui-même. Les chaises, les fauteuils affectèrent des formes de chaises curules ; les montants des lits tâchèrent de ressembler à des hampes d'étendards romains, à des faisceaux de licteurs (fig. 239). L'ornement, formé d'une suite de carrés reliés entre eux par une ligne continue et spécialement appelée la grecque, s'allongea sur les murailles en interminables bordures ; les broderies, les draperies, tout fut à la grecque et à la romaine. Sans aimer ce style froid et guindé et peu approprié aux goûts et aux besoins des temps modernes. on ne peut néanmoins méconnaître le caractère de grandeur et la rigoureuse unité qu'il sut imprimer à toutes choses.

Et maintenant le XIX^e siècle cherche sa voie, son style est en train de se créer. L'amour du bibelot, du bric-à-brac produit souvent des ensembles très disparates. Le meuble recouvert, la draperie jouent un rôle peut-être un peu encombrant, l'intérieur vise plus au confortable, à la chaleur intime du nid moelleux qu'au caractère proprement dit (fig. 242) ; mais patience, nos descendants nous jugeront mieux que nous ne pouvons le faire nous-mêmes.

Nous avons donné comme type de la construction absolument originale du XIX^e siècle, la gare de chemin de fer ; nous donnerons comme meuble du jour, celui dont la supériorité sur tous ceux du même genre faits dans les siècles précédents est absolument incontestable, la voiture (fig. 243). Jamais, à aucune époque, on n'a rien fait comme véhicule qui approche de la voiture moderne, si légère, si solide, si admirablement suspendue, et dont on peut dire en modifiant le vers célèbre de Lemière sur l'oiseau :

« Même à la voir en place, on sent qu'elle est rapide. »

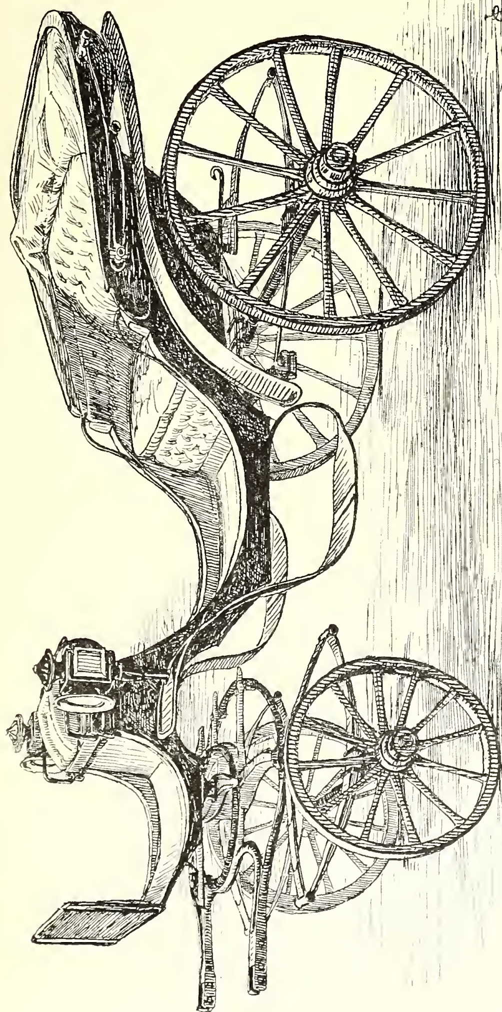


FIG. 245. — Victoria-Milord.

# HUITIÈME PARTIE

# LE COSTUME

## CHAPITRE I^er

## APERÇU GÉNÉRAL

L'histoire du costume pourrait s'appeler l'histoire de la folie humaine. De loin en loin, on voit apparaître une période de lucidité pendant laquelle le goût et le bon sens ont présidé à l'ajustement des hommes et des femmes ; mais, en revanche, que de coiffures étranges, que de vêtements d'une exiguïté ridicule ou d'une ampleur hors de toute proportion !

Quelles sont les conditions d'un costume? La réponse est facile : couvrir le corps sans en gêner les mouvements.

Le costume obéit en cela aux mêmes lois que les autres parties de l'art que nous avons déjà étudiées : l'architecture et l'ameublement. Nous avons vu que les plus beaux édifices, ainsi que les plus beaux meubles, sont ceux qui sont le mieux appropriés à l'usage auquel on les destine ; que dans les uns comme dans les autres l'ornementation doit naître de la forme, et ne pas être une fioriture indépendante, n'ayant aucune raison d'exister sur le meuble ou sur le monument sinon qu'on l'y a adaptée. Il en est de même pour le costume.

L'ornementation y doit être une conséquence de la forme et ne gêner en rien les mouvements du corps que le vêtement est chargé de couvrir.

Il y a une troisième condition, qui est de ne pas dissimuler complètement la forme du corps, mais cette condition est subsidiaire, car si les deux premières sont remplies, la troisième le sera forcément. En effet, un vêtement avec lequel

on agit aisément est celui qui suit suffisamment la forme du corps pour la laisser



FIG. 246.

deviner. Il est bien certain que l'homme, emprisonné dans la vaste houppelande du temps de Charles V (fig. 246), ne devait guère avoir les mouvements libres, qu'il devait être à chaque instant gêné, soit par ses vastes manches pendantes, soit par le bord traînant et tailladé de sa robe. Tandis que le jeune homme de la fin du xv$^e$ siècle (fig. 272), l'homme du temps de Henri II, les jambes dégagées, le buste bien pris dans un pourpoint aisé, sont dans les meilleures conditions possibles pour agir. Le manteau court de la Renaissance se rejette facilement en arrière et ne saurait être une gêne. Voici, à côté de cela, le vêtement collant du xiv$^e$ siècle (fig. 247). Devait-on y être beaucoup plus à l'aise que dans la houppelande qu'on porte peu après ? je ne le crois pas. Un vêtement adhérant partout au corps se prête mal au jeu des muscles et devient vite une cause de fatigue intolérable.

Si nous considérons les armures du moyen âge, combien le haubert du xii$^e$ siècle qui, par sa contexture de mailles, se moulait sur le corps dont il suivait tous les mouvements, est plus beau d'aspect que la carapace de fer en usage au xv$^e$ et au xvi$^e$ siècle, et qui rappelle la forme de l'homme à peu près comme la boîte à violon rappelle la forme de l'instrument qu'on y enferme. Combien les chevaliers des x$^e$, xi$^e$ et xii$^e$ siècles devaient être plus agiles que les malheureux des siècles suivants dans leur coquille de fer si lourde, si gênante, que si par malheur ils tombaient de cheval, ils ne pouvaient se relever sans aide !



FIG. 247.

Examinons les costumes de femme. Certes, autant la robe est contraire à l'homme qui doit avant tout être agissant et libre de ses mouvements, autant l'ampleur de la partie inférieure du vêtement sied à la femme, en faisant valoir la grâce et la finesse des parties supérieures. Mais voyez ce qu'a fait de la jupe la mode du commencement du xvii$^e$ siècle. Que dites-vous de cette hideuse cage en forme de dôme,

au-dessus de laquelle émerge le buste, dans laquelle on ne devine nullement le mouvement des jambes, si bien que l'être enfermé là dedans a l'air de se mouvoir au moyen de roulettes (fig. 248)? L'affreux panier du temps de Louis XVI a été une répétition de cette mode baroque, et, de nos jours, la crinoline a régné en despote pendant près de quinze ans, de 1855 à 1869



FIG. 248.

Par contre, les modes qui enferment la femme dans un fourreau ne sont guère plus gracieuses. Voyez la robe du commencement du XIXe siècle. Là, de plus, la jupe était démesurément allongée, la ceinture se trouvait placée sous les seins, ce qui mettait une fâcheuse disproportion entre le haut et le bas du corps.

Et la coiffure!

Comparez l'espèce de mentonnière du commencement du XIVe siècle (fig. 249), le chapeau carré du XVe et le hennin qui le suivit de peu, au chaperon du temps de Louis XII et au gracieux toquet de la Renaissance. Arrivés à cette époque, on trouve les femmes fort bien coiffées pendant un assez long espace de temps Le feutre du temps de Louis XIII, avec les grands cheveux frisés dont la mode se prolongea pendant tout le règne de Louis XIV, s'harmonise très bien avec le visage. La fontange, espèce de crête de tulle et de dentelles qui ne se maintient en place qu'au moyen d'un échafaudage de baleines, marque au commencement du XVIIIe siècle un retour aux folies qui vont avoir leur apogée dans les étranges édifices que les femmes vont se mettre sur la tête sous Louis XVI : coiffure à la victoire, à la Belle-Poule, tout un navire avec ses mâts et ses voiles; puis, sous le Directoire, les chapeaux indescriptibles des merveilleuses. Au commencement du XIXe siècle, le goût de l'antique s'étendit naturellement aux coiffures de femmes, qui s'affublèrent de résilles et de bandelettes à la grecque et à la romaine (fig. 250). Cette coiffure sied assez au visage. Mais les dames de



FIG. 249

l'antiquité n'avaient pas de chapeau; un pan de manteau relevé sur la tête, la protégeait pour le dehors. Ici il fallut mettre un chapeau, et on eut alors un assemblage bizarre, à peu près comme si l'on adaptait des tours et une flèche gothiques au Parthénon. On éprouve une impression analogue si l'on va en Hollande : les femmes y ont encore la coiffure nationale composée d'une plaque d'orfèvrerie qui emboîte la tête et se termine sur les tempes par des tire-bouchons en filigrane et des chapelets de médailles tombant le long des joues. Cette coiffure, recouverte d'un léger bonnet de tulle laissant par place étinceler le métal,



FIG. 250.

est d'un effet assez original. Mais le dimanche, les malheureuses huchent par là-dessus un chapeau de forme moderne, enrubanné à profusion, et l'on peut imaginer le grotesque assemblage. Il faut laisser les choses dans leur milieu. On ne peut pas plus transplanter une coiffure qu'un monument.

Après bien des variations plus ou moins heureuses dans les modes, depuis le commencement du siècle, la coiffure des femmes est arrivée aujourd'hui à un point bien charmant. Quelques frisures sur le front et les tempes et toute la masse des cheveux ramenée en arrière et formant une grosse torsade que l'on fixe en chignon sur le dessus de la tête au moyen d'un peigne. Rien ne paraît moins apprêté, et rien n'est d'un plus gracieux effet; puis pour la sortie, un léger chapeau placé sur le dessus de la tête, dégageant bien le visage et le cou, je ne vois rien de mieux dans tous les siècles précédents.

# CHAPITRE II

## ÉPOQUES GALLO-ROMAINE, MÉROVINGIENNE ET CAROLINGIENNE

Analysons rapidement les costumes qui se sont succédé en France depuis l'époque gauloise. Nos premiers pères étaient vêtus d'une sorte de blouse serrée à la taille et d'espèces de pantalons dont le bas, pris dans les courroies de la chaussure, protégeait la jambe en lui laissant toute sa liberté (fig. 251).



FIG. 251.



FIG. 252.

Le Romain apparaît. Sa cuirasse se compose de courroies recouvertes de plaques de fer (fig. 252). Ses jambes sont nues, mais bientôt il se soumettra à la mode des braies gauloises, rendues nécessaires par le climat où il se trouve transporté. De leur côté, les Gaulois adoptèrent le manteau romain que les Francs continuèrent à porter (fig. 261).

Nous mettons en regard un homme de l'époque carolingienne (fig. 262). Manteau gris ou bleu retenu sur l'épaule droite par une fibule — les cheveux sont coupés à la romaine et serrés dans une bandelette — les jambes sont emmaillottées



FIG. 253.



FIG. 254.



FIG. 255.



FIG. 256.



FIG. 257.



FIG. 257.

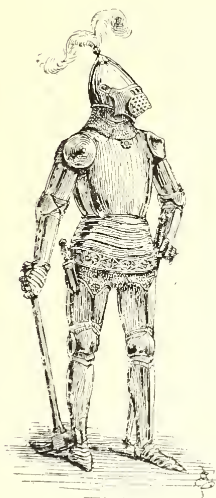


FIG. 259.

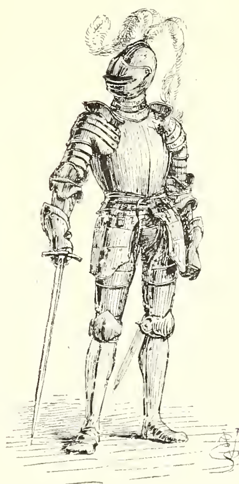


FIG. 560.

Costumes militaires du XII[e] au XVI[e] siècle.

dans des bas par-dessus lesquels s'entre-croisent les courroies de la chaussure de cuir doré.

La page 337 présente une série de costumes militaires allant du xiie au xvie siècle. A l'époque des croisades le vêtement militaire est le haubert, sorte de chemise en mailles de fer, ou la brogne composée de plaquettes de métal appliquées sur du cuir (fig. 257); la tête est protégée par le heaume, casque conique avec pièce antérieure servant à protéger le milieu du visage et appelée nasal. Quelquefois le haubert et le vêtement des jambes étaient d'une seule pièce. Au xiiie siècle, les


FIG. 261.


FIG. 262.

vêtements défensifs s'accumulent sur le corps des chevaliers, hoqueton capitonné sous le haubert, cotte d'armes par-dessus. La tête s'enveloppe d'un capuchon de mailles par-dessus lequel se place le heaume, qui devient plus grand qu'aux siècles précédents, si bien que pour permettre au malheureux emprisonné dans cet édifice de respirer de temps en temps, on a l'idée d'y adapter une visière mobile (fig. 258), qui se relève à volonté pour ne s'abaisser qu'au moment du combat. Quelques pièces articulées commencent à apparaître aux genoux, aux mains, puis un peu plus tard aux coudes, aux épaules, et forment ainsi la transition pour arriver à l'armure complète que, de la fin du xive siècle au commencement du xvie (fig. 259 et 260), revêt l'homme de guerre. Puis, à partir de cette époque, le progrès des armes à feu rend superflu ce lourd attirail en fer, et les pièces de l'armure disparaissent une à une, la cuirasse tend à devenir ce qu'elle est de nos jours, un signe distinctif plus encombrant qu'utile pour certains corps spéciaux

# CHAPITRE III

## ÉPOQUES DES CROISADES ET DE LA GUERRE DE CENT ANS

Revenons au costume civil. Au xii$^{e}$ siècle, sous l'influence des Normands revenant de l'expédition de Sicile, apparaît la mode barbaresque (fig. 264) ; robe, bonnet, manteau, tout est oriental ; l'ajustement se compose du chainse (plus tard la chemise), du bliaud et du manteau.

Nous donnons ici un spécimen de vêtement ecclésiastique (fig. 263), mais les



FIG. 263.



FIG. 264.

différences qui en caractérisent les époques successives sont tellement légères qu'elles ne trouveraient pas place dans ce livre, où nous ne voulons donner que des spécimens très tranchés pouvant se graver facilement dans la mémoire. La chape

dont ce moine est couvert était alors un vêtement adopté par les laïques, hommes ou femmes, et servait à protéger contre le froid et la pluie. Ce vêtement s'appelait chape à pluie; les méridionaux le nommaient balandras ou balandran.



FIG. 265.

Le XIVe siècle voit s'accomplir une révolution radicale dans le costume. Dans l'année 1340, l'habillement inauguré sous Philippe-Auguste disparaît sans motif visible; le vêtement court et collant se substitue aux vêtements longs (fig. 247). Ce changement de mode a lieu simultanément en Italie, en France et en Angleterre. Les chausses sont visibles dans presque toute leur longueur, et une étroite jaquette rembourrée recouvre le corps; en même temps la coiffure prend une ampleur démesurée. On a d'immenses chaperons dont la cornette descend quelquefois jusque sur les reins et même plus bas. Le drap commence à être remplacé par le velours et la soie que l'on faisait venir alors de Florence, de Venise, etc., etc.



FIG. 266.

Au siècle suivant on revint aux vêtements longs. Une immense houppelande tailladée à sa partie inférieure (fig. 246), tailladée le long de ses manches démesurées, tombait jusqu'aux pieds et traînait à terre. Les femmes se vêtirent du surcot, à manches énormes également (fig. 266). Elles portaient aussi la houppelande. Leurs coiffures affectaient les formes les plus bizarres; d'un auvent comme celle que nous donnons ici, de cornes, de rouleaux s'étendant à l'excès de chaque côté de la tête; puis vint le fameux hennin (fig. 265), qui souleva d'abord un cri de réprobation, s'installa pourtant, et caractérise d'une façon si nette le milieu du XVe siècle.

Cette coiffure excentrique se composait de pièces de linon empesé, maintenues en place par des fils d'archal, et recouvrant une coiffe en forme de bonnet

persan. Les cheveux étaient fortement tirés en arrière, et autant que possible dissimulés ; — l'idéal était de montrer un front parfaitement découvert et lisse émergeant de la coiffure. Dans le même moment les femmes s'habillaient d'une robe collante aux manches et au corsage, ouverte en pointe en avant avec revers rabattus ; une large ceinture placée sous les seins se bouclait par derrière ; les chaussures, comme la coiffure, s'allongent démesurément et se terminent en une pointe appelée poulaine, quelquefois relevée et maintenue en l'air au moyen de baleines.

Enfin, pour achever de caractériser la tenue des femmes à cette époque, nous dirons que la fourrure est en grand honneur. On en double les robes, on en fait des garnitures, on imagine de rehausser la blancheur de l'hermine en disposant régulièrement à la surface la petite houppe noire qui termine la queue de l'animal.

---

# CHAPITRE IV

## ÉPOQUES DE L'AFFRANCHISSEMENT DES COMMUNES
### ET DES GUERRES D'ITALIE

Louis XI réagit tant qu'il put par son exemple contre le luxe effréné de la toilette. Son intention était excellente : il voulait empêcher l'argent de France de passer à l'étranger, qui fournissait la soie, le velours, les fourrures nécessaires à la toilette ; dans la même pensée, il institua la fabrique de Lyon en 1466 et celle de Tours en 1480 où l'on devait imiter les tissus de fabrication orientale. Ses successeurs ne surent point tirer parti de ces créations. — Autour de lui les seigneurs de la cour continuèrent, malgré son exemple et ses admonestations, à étaler le luxe le plus effronté et pour lui il ne réussit qu'à être le gentilhomme le plus mal habillé de son temps.



FIG. 267.

L'admirable toile que l'on tirait alors de la Hollande donna naissance aux vêtements à crevées. On découpa à jour le pourpoint et les manches, afin de laisser voir au travers la chemise éclatante de blancheur et de finesse (fig. 272 et 273).

Laissons un moment la cour et ses vanités et cherchons à savoir comment, à cette époque, s'habillaient les marchands, les artisans, les gens de la campagne (fig. 267, 268, 269, 270). Comme on le voit, les types de ces derniers ne sont pas conformes à celui qu'on se représente d'après le célèbre passage de La Bruyère. C'est qu'en effet le paysan du moyen âge était loin d'avoir l'aspect dégradé qu'on pouvait lui trouver sous le Grand Roi ; au moyen âge, des idées

d'indépendance, une aisance relative lui donnaient une conscience de sa valeur qui se reflétait dans son accoutrement et dans son maintien ; plus tard, les misères des guerres civiles, les impôts écrasants sous lesquels il succombait, lui firent prendre cette attitude accablée qui domine dans les représentations que nous en ont laissées les artistes du XVIIe siècle, d'accord avec La Bruyère (fig. 271).


FIG. 268.

On voit, à l'avènement de Charles VIII, comme un nouveau débordement de luxe et de parure. On semble vouloir se dédommager de la contrainte que Louis XI avait cherché à imposer, quoique sans y réussir. — Les personnes de la bourgeoisie veulent imiter l'exemple donné par les gens de la cour, et pour y parvenir ornent à l'envi les parties visibles du vêtement en formant d'étoffe grossière les parties cachées; si bien que d'après les mémoires du temps, on ne distinguait plus un prince du sang, d'un bourgeois, un artisan d'un seigneur. — Une ordonnance de 1485 essaya de refréner cette dangereuse émulation; mais ses prescriptions ne s'appliquant, ni au roi, ni à sa famille, ni à sa maison, restèrent sans effet. Charles VIII se garda bien d'imiter son prédécesseur et de prêcher l'exemple. — Il étalait au contraire sur sa personne et dans son entourage le faste le plus inouï, partant pour l'expédition d'Italie avec des habits de guerre enrichis de brocart, sur un cheval paré à l'avenant, et entouré de laquais couverts de velours et de drap d'or.

Au retour de ces campagnes, et dans toute la fin du XVe siècle, la mode, comme les arts, se ressent de l'influence italienne. Le goût flamand apporte aussi son contingent. Le linge, qui vient de la Flandre, continue à être l'objet d'une grande coquetterie, et on le laisse voir partout où cela est possible. Les femmes ont de gracieuses gorgerettes où, sous le nom de *doux filet*, on voit apparaître la première dentelle (fig. 275). Les hommes (fig. 274) montrent leur linge aux crevées des manches des pourpoints, et dans un espace ménagé à dessein entre le pourpoint et la braguette. Cette dernière pièce de l'ajustement affecte déjà la forme étrange qu'elle gardera pendant la presque totalité du XVIe siècle.


FIG. 269.



FIG. 270.



FIG. 271.



FIG. 272.



FIG. 273.

Sous Louis XII, le goût des bigarrures est général. Les vêtements sont de plusieurs couleurs, manche d'une façon, manche d'une autre, différence également entre les deux jambes ; souvent même chaque jambe se revêt de plusieurs couleurs différentes. La coiffure ne manque pas d'élégance. Les hommes ont un chaperon à bords retroussés retenus par une agrafe ; les femmes ont une coiffe appliquée sur la chevelure, et par-dessus laquelle elles posent une pièce



FIG. 274.



FIG. 275.

de drap, de satin, de damas ou de velours de couleur variée appelée chaperon (fig. 274 et 275).

Par un revirement complet, la chaussure des premières années du siècle, avec son immense poulaine pointue maintenue en avant au moyen de baleines, est abandonnée pour des souliers pattés beaucoup plus larges en avant qu'au talon.

Du reste le roi eut la sagesse de ne prendre aucune mesure restrictive contre la parure. Il se contenta de donner personnellement l'exemple d'une grande modération.

# CHAPITRE V

## ÉPOQUES DES GUERRES CIVILES ET DES SPLENDEURS

### DE VERSAILLES

Le règne de François I$^{er}$ est une époque de luxe effréné, pour les deux sexes. Le goût n'y eut pas toujours une part suffisamment large. Les vêtements sont littéralement déchiquetés, brodés à outrance. Les femmes, songeant surtout à faire valoir les étoffes dont elles font étalage, emprisonnent leur buste dans la basquine, sorte de corset raide, évasé par le haut, et soutiennent leur jupe par la vertugade, crinoline du temps, qui s'évase en sens inverse de la basquine (fig. 276).



FIG. 276.

Les magnificences du camp du Drap d'Or ont laissé une trace ineffaçable dans l'histoire du costume de la Renaissance et peuvent être considérées comme la caractéristique de cette époque. — Les descriptions de costumes que l'on trouve dans Rabelais, notamment pour les hôtes de l'abbaye de Thelème, donnent aussi l'idée d'une grande richesse de couleur, et d'étoffes très somptueuses, brocart, velours, drap d'or déchiquetés, tailladés, ornés, garnis de mille façons. Cette description est fantaisiste, il est vrai, mais Rabelais, comme artiste, a dû s'inspirer de ce qu'il avait sous les yeux, des mœurs et des goûts de son temps, et comme moraliste il a bien pu avoir une pensée de critique contre le goût immodéré de la parure de ses contemporains. Quoi qu'il en soit, on ne saurait apporter trop de richesse et de chatoiement dans

la représentation d'une scène tirée de cette partie du XVIe siècle. Notre gravure 277 montre un seigneur du temps de François Ier.


FIG. 277.

Sous Henri II, le goût s'épure. Le vêtement, beaucoup plus simple de coupe, porte pour tout ornement des rangs de galons en plus ou moins grand nombre. On dit alors qu'il est *tracé* (fig. 278). La cape, petit manteau court, est également tracée sur les bords. Un toquet léger garni d'une plume sert de coiffure presque semblable pour les hommes et pour les femmes. Celles-ci renoncent à la robe découpée carrément en haut ; la leur est, comme le pourpoint des hommes, fermée au col et à la ceinture, et entr'ouverte dans toute la hauteur du buste.

Les horreurs des guerres civiles et de religion, les misères du temps n'empêchèrent pas le règne de Charles IX de marquer une recrudescence du luxe que les édits royaux n'arrêtèrent nullement. — C'est sur des vêtements de forme recherchée et d'étoffe luxueuse que se placèrent le brassart et la sinistre croix blanche de la Saint-Barthélemy.


FIG. 278.

Le dévergondage de l'habillement continue avec Henri III. Tout le monde connaît les honteuses modes efféminées des douteux hommes de ce temps.

Le règne d'Henri IV redonne la virilité au costume (fig. 279) ; mais, pour les femmes, la vertugade prend une importance lamentable, et la collerette, guindée sur des baleines, s'exagère jusqu'au ridicule (fig. 248) Nous avons déjà parlé de ce costume à la page 333, nous ajouterons que les femmes de cette époque trouvaient ingénieux de s'enduire la chevelure d'une gomme sur laquelle elles répandaient de la poudre variée selon la couleur des cheveux — qu'elles se parsemaient le visage de mouches de taffetas noir souvent fort grandes, qu'enfin elles haussaient leurs pieds sur des sortes de patins destinés à avantager leur taille ! que d'efforts pour

enlaidir la nature!!! Combien j'aime mieux le costume sans apprêt de la servante que voici (fig. 280). Avec le règne de Louis XIII apparaissent des modes de fort belle allure. La fraise a fait place au col rabattu; l'habit, suffisamment large, point trop développé, donne de l'aisance au corps; les chausses allongées au-dessous des genoux vont retrouver des bottes courtes garnies d'un surpied, qui donnent de la fermeté à la démarche; un ample manteau se jette sur les épaules ou se porte à volonté sur le bras (fig. 281); un large feutre emplumé se place sur une chevelure de moyenne étendue, qui encadre bien le visage; puis la moustache et une légère barbe en pointe au menton. Tout cela est mâle, simple et élégant, et contraste heureusement avec les modes qui précèdent et celles qui vont suivre pendant la splendeur du règne de Louis XIV.



FIG. 279.

Les femmes également abandonnent peu à peu les excentricités des règnes précédents et consentent enfin à ne plus considérer leur corps comme une simple armature destinée à tenir d'aplomb un édifice baroque d'étoffes, de broderies et de dentelles: leur tenue simple et élégante va jusque vers la fin du siècle faire un singulier contraste avec celui des hommes.

Que dire en effet de l'étrange accoutrement soi-disant masculin si souvent ridiculisé par Molière? Cette perruque! ce pourpoint écourté! ce jupon! ces flots de rubans de la tête aux pieds, ce fouilli de dentelles (fig. 282)!

Chose bizarre, dans le même moment la tenue des femmes est presque irréprochable (fig. 283). Coiffure, forme du corsage, de la jupe, ornementation, tout est charmant. A la fin du XVII$^{e}$ siècle, elles renoncent à ces formes naturelles, pour s'affubler de nouveau d'une façon grotesque. Une taille étriquée dans un étroit corset. une sorte d'éventail placé au-dessus du front sous le nom de fontange, des mouches de satin noir sur le visage, des bariolages d'étoffes appliqués sur la jupe et qu'on nomme pretintailles, et, à la main, la boîte qui renferme le tabac dont elles se bourrent le nez (fig. 284)! Ces modes de cour n'empê-

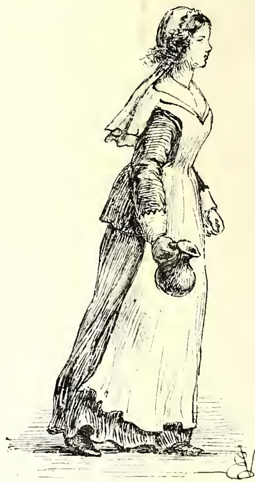


FIG. 280.

chaient pas les gens raisonnables, comme il y en eut à toutes les époques, d'avoir une tenue simple et appropriée à la nature; Ariste, dans l'*Ecole des Maris*, a cent fois raison de reprocher à Sganarelle l'exagération barbare de son costume négligé, mais combien Sganarelle a raison de son côté de laisser à d'autres l'usage:

« De ces blonds cheveux de qui la vaste enflure
» Des visages humains offusque la figure,
« De ces petits pourpoints sous les bras se perdants,
« Et de ces grands collets jusqu'au nombril pendants;
« De ces manches qu'à table on voit tater les sauces
« Et de ces cotillons appelés hauts-de-chausses.
« De ces souliers mignons, de rubans revêtus
« Qui vous font ressembler à des pigeons pattus.
« Et de ces grands canons, où, comme en des entraves,
« On met chaque matin ses deux jambes esclaves,
« Et par qui nous voyons ces messieurs les galants
« Marcher écarquillés ainsi que des volants. »



FIG. 281.



FIG. 282.

Je ne résiste pas au plaisir de citer encore pour finir l'amusante description du costume des gens de qualité de ce temps que Molière met dans la bouche de Pierrot dans le *Festin de Pierre :*

« Ils avont des cheveux qui ne tenont point à leur tête; et ils boutont ça, « après tout, comme un gros bonnet de filasse. Ils ont des chemises qui ont des » manches où j'entrerions tout brandis, toi et moi. En glieu d'haut-de-chausse,

« ils portont un garde robe aussi large que d'ici à Pâques; en glieu de pour-
« point, de petites brassières, qui ne leur venont pas jusqu'au brichet; et en
« glieu de rabats, un grand mouchoir de lin à réziau, avec quatre grosses houpes
« de linge qui leu pendont sur l'estomaque. Ils avont itout d'autres petits



FIG. 283.



FIG. 284.

« rabats au bout des bras et de grands entonnoirs de passement aux jambes, et
« parmi tout ça, tant de rubans que c'est une vraie piquié. Ignia pas jusqu'aux
« souliers qui n'en soient farcis tout depis un bout jusqu'à l'autre; et ils sont faits
« d'une façon que je me romprais le cou aveuc. »



FIG. 285.



FIG. 286.



FIG. 287.



FIG. 288.

Costumes militaires du XVIe au XVIIIe siècle.

# CHAPITRE VI

## LES TENUES MILITAIRES MODERNES

Ainsi que nous l'avons dit plus haut page 339, l'armure des chevaliers encore complète au commencement du XVIe siècle disparaît pièce à pièce (fig. 285), la cuirasse qui protège le buste est encore accompagnée quelquefois de plaques mobiles qui couvrent les cuisses, ou seulement les hanches (fig. 286). Du reste il n'y a pas encore d'uniforme — les bandes disparates dont se composent les armées, s'habillent à peu près à leur fantaisie. Mais, sous Louis XIV, la tenue militaire subit une transformation qui marque le commencement de l'ère moderne. C'est du XVIIe siècle que date l'uniforme proprement dit. Le fusil primitif où l'homme mettait le feu au moyen d'une mèche qu'il tenait à la main, ou qui était adaptée à un rouet attenant à l'arme, est remplacé par le fusil à pierre qui a subsisté dans nos armées jusqu'à l'époque de Louis-Philippe, où il fut à son tour détrôné par le fusil à piston, dont on pouvait voir encore des échantillons entre les mains des gardes nationaux de Paris, en 1870.



FIG. 289.

Le fusil du temps de Louis XIV est muni de la baïonnette plus courte et plus large qu'elle ne le devint plus tard. L'homme porte ses munitions dans un sac suspendu à un baudrier (fig. 287), et qui est l'origine de notre giberne.

Cette tenue se simplifie encore sous Louis XV. La guêtre protège la jambe du soldat, le vêtement est blanc avec parements et retroussis de couleur (fig. 288).

Nous terminons cette série du costume militaire en mettant en regard le costume du soldat de l'an II de la République (fig. 289), dans sa tenue correcte

et sans ornements qui témoigne que pour ces héros la guerre est uniquement une nécessité de salut vaillamment acceptée, le soldat de l'Empire qui semble être venu au monde en uniforme (fig. 290), qui a fait de la guerre son unique souci, sa gloire et sa passion, qui compte sur elle pour lui donner des croix et des chamarrures, et enfin, le fantassin moderne armé du fusil Gras (fig. 291),



FIG. 290.



FIG. 291.

puis du fusil Lebel à répétition, et sous le vêtement militaire duquel on pourrait, avec un peu d'application, retrouver les caractères distinctifs de l'ouvrier, de l'homme d'étude, du paysan, de l'artiste, caractères que le soldat de nos jours n'a pas le temps de dépouiller complètement, et qu'il retrouvera demain intacts, son temps de service légal accompli.

# CHAPITRE VII

## ÉPOQUE DE LA RÉVOLUTION ET TEMPS MODERNE

Le commencement du XVIII[e] siècle présente, dans le costume (fig. 292 et 293), le même caractère d'élégance et de galanterie que nous avons constaté dans l'ameublement ainsi que dans l'architecture ; mais les femmes arborent bientôt l'épouvantable panier qui développe outre mesure le bas du corps et le relie si mal au buste (fig. 294). Quelques spécimens de cette époque ne sont pourtant pas sans grâce. C'est le beau temps de la poudre et du fard. Les hommes font poudrer leur perruque, les femmes également. Quelle est la femme sur le retour qui, pour dissimuler ses cheveux grisonnants, fut assez habile pour faire adopter cette mode et pour persuader aux jeunes que rien n'est plus beau que le poivre et le sel ? Watteau dans ses scènes galantes nous fait vivre avec le monde élégant de cette époque.



FIG. 292.

De son côté Chardin nous montre la bourgeoise du temps, la bonne ménagère dans son costume simple et modeste, occupée à donner la soupe à ses enfants, ou à faire avec sa fille quelque ouvrage à la maison.

Le vêtement bourgeois se dessine et se simplifie (fig. 295). Le chapeau se retrousse régulièrement en trois faces séparées par trois cornes. Les hommes attachent leurs cheveux par derrière et les allongent en une petite queue qui leur bat sur le dos. Les pans de l'habit s'arrondissent et arrivent à la forme appelée *à la française*, puis vient sous Louis XVI, le frac, ancêtre de notre habit moderne. Graduellement aussi, les retroussis du chapeau se simplifient, et, à la fin du siècle, les incroyables inaugurent un chapeau très approchant, comme forme, de celui de nos jours.

Les coiffures de femmes arrivent sous Louis XVI à une exubérance inouïe.



FIG. 293.

Nous avons déjà parlé, page 333, de ces édifices incommensurables, qui cherchaient à faire, par le haut, équilibre à l'ampleur exagérée des jupes. La corporation des perruquiers acquit une puissance colossale qui finit par une ruine brusque et complète au moment de la Révolution. Leur clientèle avait émigré et les idées étaient entièrement tournées vers la simplicité et l'économie.

Dans les premières années de la Révolution les couleurs nationales firent fureur et devinrent le fond de l'ornementation du costume. Non seulement on les portait en cocarde, les hommes au chapeau, les femmes au bonnet, mais les étoffes destinées aux vêtements étaient elles-mêmes teintes aux trois couleurs, agencées de diverses façons. Chacun bannit le luxe de ses vêtements (fig. 297). Les parures, les bijoux d'or et d'argent affluent à l'Assemblée nationale où les citoyens viennent les déposer comme dons patriotiques. — La poudre disparaît de la chevelure. — L'uniforme de la garde nationale, institution toute nouvelle et qui passionne la population, est la tenue constante du plus grand nombre. — Puis, l'idée dominante se développant, la mode subit un dévergondage en sens inverse aussi étrange et aussi peu raisonnable que tous ceux dont nous avons déjà eu l'occasion de parler. — La grossièreté et la malpropreté sont érigées en principe par certains outranciers de la démocratie : la veste de bure appelée carmagnole, la vaste redingote en gros drap gris, les cheveux incultes couverts d'un lourd bonnet, enfin même les sabots aux pieds marquent les différentes phases de cette manifestation exagérée contre toute coquetterie et toute parure.



FIG. 294.

Cette frénésie du débraillé ne pouvait manquer d'amener une réaction — cette réaction se pro-

duisit immédiatement par les « muscadins », jeunes gens qui affectaient d'opposer à la tenue des sans-culottes, leur mise recherchée, leur linge fin, leur perruque soigneusement poudrée ; puis enfin sous le Directoire on vit l'apogée de l'absurdité. Tout le monde connaît ces étranges caricatures humaines désignées sous les noms d'incroyables et de merveilleuses (fig. 299 et 300) ; on vit peut-être en d'autres temps modes aussi laides, on n'en vit jamais peut-être d'aussi prétentieuses.


FIG. 295.

Reportons nos yeux et notre pensée, pour terminer la période révolutionnaire, sur ce commissaire de la Convention (fig. 296) qui porte sous son frac l'âme de la Patrie et s'en va aux armées souffler la mâle volonté de vaincre ou de mourir pour la République.

Vient enfin le XIX[e] siècle. La mode antique est en grand honneur pendant tout le temps de l'Empire (fig. 250), d'accord en cela avec le goût qui préside à l'architecture et à l'ameublement pendant cette période. Nous avons décrit plus haut, page 333, le costume à la romaine que portaient les femmes — chevelure à la Titus, ou maintenue par un filet, robe se rapprochant autant que possible de la forme de la tunique des dames romaines, chaussures imitant le cothurne, et attachées par des lacets montant le long de la jambe. Les hommes portent l'habit, la culotte et les bas, ils chaussent des demi-bottes pour sortir ; puis le pantalon ne tarde pas à remplacer définitivement la culotte courte qui ne se porte plus que comme costume de cérémonie. Le drap compose presque seul le vêtement masculin, et la soie est affectée plus particulièrement au vêtement féminin. La Restauration, la Monarchie de 1830 ne présentent plus dans le costume que des nuances trop délicates et trop nombreuses pour entrer dans notre cadre. On trouvera les toilettes à tendances romantiques, de Charles X, les manches à gigot du temps de Louis-Philippe, les crinolines du dernier Empire dans les journaux de modes et dans les caricatures du temps.


FIG. 296.

Quant au costume actuel des femmes, en laissant de côté des excentricités,

pour ainsi dire individuelles, qui du reste ne sont pas plus ridicules que celles des époques précédentes, on peut dire qu'à aucune époque mieux qu'aujourd'hui la mode n'a fourni l'occasion à une femme de goût et de mœurs simples de mettre en œuvre son génie inventif (fig. 303). Pour l'homme, il n'y a plus de costume, il n'y a plus que des vêtements. Nous laissons de côté bien entendu ces personnages qui sous le nom de gommeux, de petits crevés, etc., etc., continuent la tradition des incroyables du Directoire, des marquis de Molière, des raffinés du xvie siècle, de ces hommes qui dans tous les temps ont fait de leur toilette leur unique préoccupation.

Une étude intéressante à faire aujourd'hui, serait de rechercher les costumes



FIG. 297.

particuliers à chaque métier ; de parcourir les ateliers, y faire de nombreux croquis des hommes qui les peuplent et qui y agissent — des outils, des machines qu'ils mettent en action ; pour arriver à connaître le caractère de chacun, soit comme tenue, soit comme accoutrement ; de façon à pouvoir distinguer en les voyant réunis dans la rue aux heures des repas, lorsque les ouvriers se répandent en foule dans les petits restaurants des quartiers populeux, la veste flottante en toile du menuisier, le tricot du serrurier, le bourgeron du maçon, du tailleur de pierres, la longue blouse du sculpteur, etc., etc. Nous ne faisons qu'indiquer ici cette étude, car elle ferait, à elle seule, l'objet d'un volume tout entier, que j'entreprendrai quelque jour, car il me tient fort au cœur. Voici à titre de



FIG. 293. — Ouvriers fondeurs retirant un creuset du feu.

spécimen quelques gravures dans le style qui conviendrait à cet ouvrage : des fondeurs (fig. 298) à peine vêtus d'un tricot léger; sur le ventre un tablier formé d'un vieux morceau de tapis, matière peu combustible, les bras et les mains enveloppés dans des sacs de grosse toile; un tourneur et son apprenti (fig. 302), puis des terrassiers (fig. 301) et enfin un atelier de fonderie de bronze (fig. 306).



FIG. 299



FIG. 300.

C'est là, c'est dans l'atelier, c'est dans l'action qu'il faut voir l'homme moderne aux prises avec la matière, dans la tenue la mieux appropriée à son travail.

Passant du vêtement à la physionomie, il y aurait à étudier l'empreinte que chaque métier laisse sur la face de l'homme. L'œil du fondeur, incessamment ouvert sur des matières incandescentes, n'a pas le même regard que celui du charpentier habitué à mesurer les vertigineux espaces aériens — la face halée du terrassier n'a aucun rapport avec la peau blanche et un peu décolorée des hommes à métier sédentaire.

Et de la sorte, après avoir reconnu à leurs différents costumes les individus adonnés aux différentes professions par lesquelles se manifeste l'activité humaine,

on arriverait à les reconnaître sous les vêtements uniformes qu'ils revêtent en dehors des heures de travail, soit sous le costume militaire comme je le disais plus haut, page 356, soit sous le costume civil; car au sortir de l'atelier l'homme endosse la jaquette ou le paletot, se coiffe d'un chapeau, rond ou plat, à bords étroits ou larges, et, au permier aspect, tout le monde se ressemble. Des dessi-



FIG. 301.

nateurs d'infiniment d'esprit nous ont souvent fait rire en nous montrant, soit un paysan coiffé d'un chapeau tromblon et portant sa blouse par-dessus un habit dont les pans et le collet dépassent en bas et en haut, soit un ouvrier endimanché, ne sachant que faire de ses mains emprisonnées dans des gants demesurés, vêtu d'une redingote qui fait des plis dans le dos, chaussé d'énormes souliers, etc. Mais ce n'est pas de la caricature qu'il faut aujourd'hui — à moins de l'entendre comme l'entendait Daumier. — Il faudrait développer, non le contraste ridicule qui

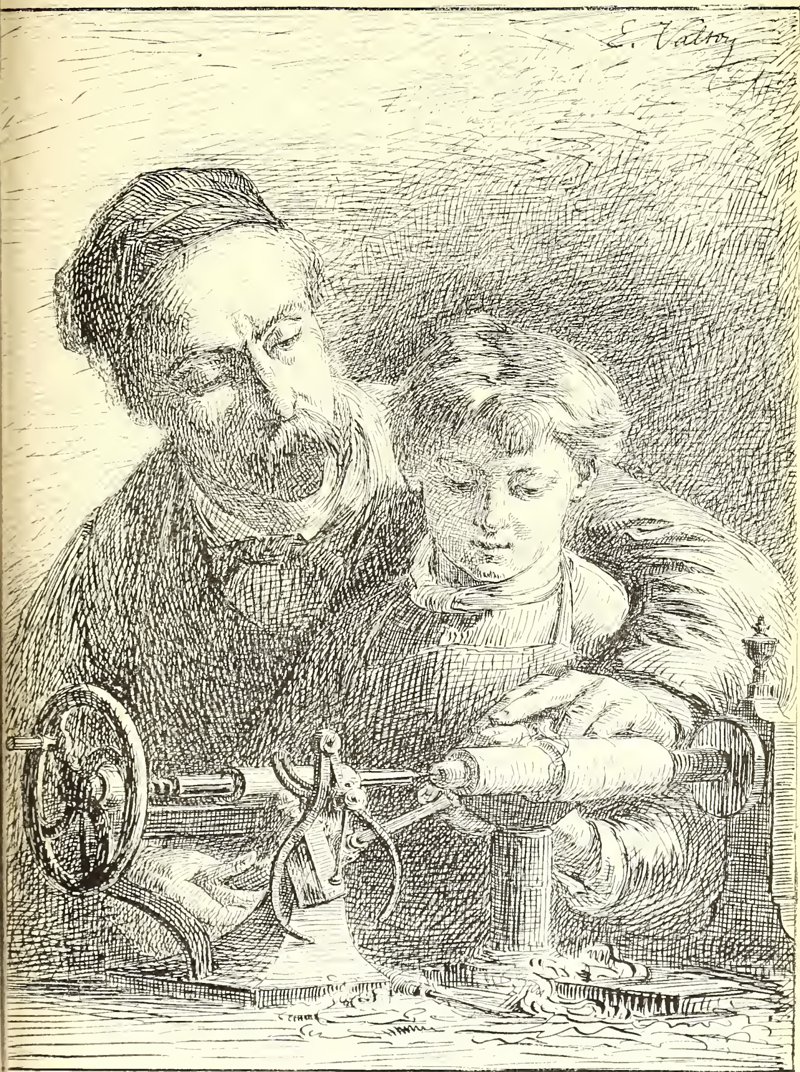



FIG. 302.

vient de l'effort maladroit d'un homme qui veut singer les gens à la mode, mais le sens égalitaire de notre libre démocratie moderne où l'homme vaut, non par les habits qu'il a sur le dos ou par le chapeau qui couvre sa tête, mais par les



FIG. 303.



FIG. 304.

muscles qu'enferment ses vêtements, par les pensées qui s'agitent sous son chapeau et dont le reflet vient illuminer son visage. — Quant au vêtement, il est identique du haut en bas de l'échelle sociale; même l'habit noir, le solennel habit noir (fig. 304) peut aussi devenir, à l'occasion, le costume de tout le monde, et c'est par lui que nous terminerons cette rapide revue du costume français.

RÉSUMÉ

# CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

## CHAPITRE I^er

### COMMENT NOUS SERVIR DE CE QUE NOUS AVONS APPRIS?

Nous avons parcouru dans son entier la voie que nous nous étions tracée. Nous avons montré à notre élève les études qu'il lui faut faire, s'il veut devenir un dessinateur vraiment digne de ce nom. D'abord, s'essayer à voir la nature sans autre préoccupation que de copier ce qu'il a sous les yeux ; demander à la géométrie l'explication de la forme dans ce qu'elle a de plus rudimentaire. Puis, ayant reconnu sur nature le phénomène perspectif, en chercher les lois par les moyens graphiques. Abordant ensuite la figure humaine, faire de nombreux dessins d'après la bosse et d'après la nature vivante ; puis, par l'étude de l'anatomie, rechercher l'explication des phénomènes de la vie et du mouvement observés sur le modèle. Par de nombreux croquis d'après la nature en action et prise sur le fait, arriver graduellement à la composition, dont les lois lui seront confirmées par l'étude des grands maîtres.

A ce moment, l'élève sentira qu'à moins de s'en tenir aux sujets tirés des faits qui se passent sous ses yeux, ce qui est un champ déjà très vaste assurément. il lui faut néanmoins acquérir de nouvelles connaissances pour pouvoir aborder les sujets historiques. Il étudiera alors l'architecture, l'ameublement et le costume.

Nous voici donc armés de toutes pièces : lois générales de la perspective et du jeu des ombres et de la lumière ; construction des corps vivants et lois de leurs mouvements, caractères des lieux où, de siècle en siècle, ont vécu les hommes, des objets dont ils faisaient usage, des vêtements dont ils se couvraient.

Nous pouvons maintenant chercher à exprimer nos pensées dans n'importe quel domaine; mais surtout qu'une composition soit bien l'expression d'une pensée, et non un prétexte à faire valoir nos connaissances en perspective, en anatomie, en architecture ou en costume. Toutes ces choses ne sont que des matériaux à mettre en œuvre, aucune d'elles n'est un but.

Un tableau peut être correctement dessiné, offrir une anatomie juste, une perspective exacte, une architecture et des costumes conformes à l'histoire, et



*La répétition en scène,*
*dessin tiré du cabinet de M. A. Henin.*

FIG. 305.

être, malgré cela, un fort médiocre tableau, parce que la justesse et l'exactitude ne suffisent pas. Tout cela n'est que l'orthographe et la syntaxe de l'art, il y faut autre chose, il y faut les contrastes qui font valoir les lignes et leur donnent toute leur intensité, il y faut l'harmonie qui relie les objets et grâce à laquelle, avant de voir les différentes formes dont se compose le tableau, on voit d'abord la forme générale de la composition, ce qui en est l'idée maîtresse et en fait le caractère.

Choisissez votre sujet où vous voudrez, dans la vie usuelle, dans l'imagination pure, dans l'histoire, mais que ce sujet, quel qu'il soit, présente avant tout une forme d'ensemble et des valeurs d'ombre et de lumière.



FIG. 306. — Atelier de fonderie. — Le bronze.

# CHAPITRE II

## ENFANTEMENT DE L'ŒUVRE

Désormais, si un fait historique ou une scène empruntée à une lecture vous frappe, l'image s'en offrira complète à votre esprit. Les hommes seront vêtus à la manière du temps, le lieu de la scène sera logique. Vous pourrez faire votre composition, en chercher les lignes et les masses, sans craindre qu'un anachronisme reconnu après coup, vienne vous forcer à des changements, à la suite desquels il risquerait fort de ne rien rester de votre idée première.

Il me souvient qu'un jour, voulant composer la scène du sac des *Fourberies de Scapin*, je me mis au travail sans avoir eu soin de rouvrir auparavant mon Molière. Je ne sais pourquoi, par suite de quelle confusion, je fis passer la scène sur une place publique de Normandie. La composition commençait à venir, j'étais assez satisfait de mes silhouettes, quand tout à coup je me mets à repenser à la fameuse galère, et au Turc! Les galères turques ont généralement peu fréquenté les ports normands. Je me précipite sur le Molière : *Les Fourberies de Scapin...*, comédie... la scène est à Naples! J'essayai de changer mon fond en gardant le groupe de personnages, mais baste, rien n'allait plus. Tel mouvement dont la ligne s'accordait avec un pignon normand n'allait plus du tout quand je voulus mettre derrière un toit à l'italienne; bref, après plusieurs tentatives infructueuses, je biffai le tout, je pris un autre papier et fis une autre composition. La morale de cette très véridique histoire, est qu'il faut bien savoir ce qu'on va faire avant de commencer; que les différentes parties d'un tableau ont entre elles un lien que l'on ne peut rompre impunément et que, si l'on a un changement un peu important à faire dans une composition, le plus simple est généralement de la recommencer.

Est-ce à dire que les connaissances générales grâce auxquelles vous éviterez les gros anachronismes dans une composition, vous suffiront pour exécuter une œuvre et la mener à bien? Que non pas! Votre composition faite, vous vous livrerez à une étude approfondie de l'époque de votre sujet, par des études attentives, par des dessins d'après les documents que vous pourrez trouver dans les bibliothèques, dans les musées; vous vous indentifierez avec vos personnages, de façon

à vous pénétrer de leurs mœurs, à vivre de leur vie; puis vous prendrez des modèles vivants que vous placerez dans les attitudes de votre composition, et vous ferez de nombreux dessins pour assurer la justesse de ces attitudes. Il est probable que, grâce à vos études préliminaires, vous n'aurez à faire, soit pour le dessin des figures, soit pour la perspective, soit pour l'architecture ou le costume, que des modifications de détails qui ne compromettront pas l'ordonnance générale de votre composition, et alors le but de ce livre sera atteint.

---

# CHAPITRE III

## L'ART

Un dernier mot, et je termine : Si l'artiste subit les influences de son milieu, de son époque, il a à son tour une puissante action sur ses contemporains, et il en doit user sous peine de déchoir. L'influence, il la subit pour ainsi dire à son insu. Les mœurs, les idées du temps dans lequel il vit, l'enveloppent de toutes parts, pénètrent fortement sa nature impressionnable et le « font » réellement. Quant à son action, elle est volontaire et parfaitement consciente, en ce sens qu'il ne l'exercera qu'à la condition d'être lui-même, de s'attacher avec fermeté à l'idéal qu'il a conçu, et de ne rien abandonner de ses principes d'art.

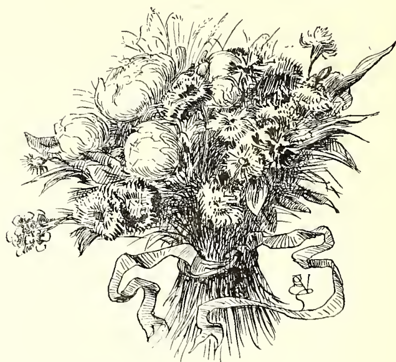
On peut dire que l'art est la recherche du beau. Mais cela ne dit pas grand'-chose, attendu que chacun entend le beau à sa façon. Il serait plus facile de définir le laid : le laid, c'est le banal, c'est le vulgaire; le laid, c'est la chose sans caractère, qui pourrait être ceci aussi bien que cela, d'où la volonté directrice et maîtresse est absente.

Ainsi donc, sachez d'abord beaucoup, ayez l'outil indispensable, puis, ce bagage péniblement amassé, cherchez le beau, c'est-à-dire l'expression la plus voulue et la plus énergique de votre pensée bien personnelle. Ayez toujours un but élevé et efforcez-vous d'y atteindre. Il n'y a pas besoin pour cela de faire des tableaux ou des statues. Celui qui, en fabriquant un objet tout ordinaire, cherche à lui donner la forme la plus appropriée à son usage, qui s'applique en même temps à en épurer les contours et à en associer les différentes parties de la façon la plus harmonieuse possible, celui-là fait de l'art.

L'art! cette chose si absolument inutile et pourtant si indispensable! On peut manger d'aussi bonne soupe dans une écuelle mal tournée et tordue que dans la plus délicate assiette de porcelaine ; on dort aussi bien dans un lit à montants grossièrement équarris que dans une gracieuse couchette sculptée; on est tout aussi bien préservé du froid dans un vêtement mal fait que dans l'habit le plus élégant. Chacun pourtant cherche, selon ses moyens, à remplacer par quelque chose de mieux, son écuelle, son grabat, son sarrau.

Imaginez une société d'où serait banni tout ce qui n'est pas de première

nécessité, tout ce qui ne sert pas à nourrir, à vêtir, ou à abriter l'homme, où il serait défendu sous les peines les plus sévères de s'occuper d'art, où le mot même ne serait prononcé qu'avec mépris et dégoût : un beau jour, un de ces utilitaires à outrance, en choisissant une fleur pour l'attacher dans les cheveux de sa bonne amie, rouvrira la porte au grand proscrit, lequel rentrera en maître et se vengera des pauvres fous en leur apportant le bien-être et le charme de l'existence.



SOLUTIONS

# DES PROBLÈMES

---

### SOLUTION DU PROBLÈME N° 1 (DONNÉ A LA PAGE 31)

*Déterminer les projections d'un cylindre.*

On trace la ligne de terre en dessous de laquelle on décrit un cercle d'un diamètre égal à celui que l'on veut donner au cylindre. On trace le diamètre horizontal de ce cercle et par les deux extrémités on élève des verticales au-dessus de la ligne de terre ; à partir de cette ligne de terre on donne aux verticales la hauteur que l'on veut donner au cylindre lui-même. On réunit ces deux verticales par une droite horizontale et l'on a ainsi formé un rectangle plus ou moins allongé qui est la projection verticale du cylindre.

### SOLUTION DU PROBLÈME N° 2 (DONNÉ A LA PAGE 31)

*Déterminer les projections d'un cône.*

On tracera la ligne de terre en dessous de laquelle on décrira un cercle ayant pour diamètre la largeur que l'on veut donner à la base du cône. On tracera le diamètre horizontal de ce cercle et on projettera les extrémités sur la ligne de terre. Par le centre du cercle on élèvera une verticale au-dessus de la ligne de terre, et on marquera sur cette verticale la hauteur que l'on veut donner au cône, à partir de la ligne de terre. De ce point sommet on mènera de chaque côté une ligne aux points de projections du diamètre de la projection horizontale, sur la ligne de terre.

### SOLUTION DU PROBLÈME N° 3 (DONNÉ A LA PAGE 31)

*Déterminer les projections d'un prisme hexagonal régulier.*

On tracera la ligne de terre. Au-dessous on décrira un cercle avec un rayon égal au côté du prisme que l'on veut construire. On portera ce rayon six fois sur la circonférence du cercle et l'on réunira par des droites ces points de division. On aura ainsi un polygone régulier à six côtés, ou hexagone.

On projettera verticalement les six angles du plan, indéfiniment au-dessus de la

ligne de terre. Sur ces lignes on établira, à partir de la ligne de terre, la hauteur que l'on veut donner au prisme que l'on terminera par une ligne horizontale. Le rectangle ainsi obtenu est la projection verticale du prisme dont les lignes intermédiaires représentent les arêtes, entre lesquelles il faudra déterminer celles que leur position rend invisibles et que l'on devra tracer avec une ligne ponctuée.

### SOLUTION DU PROBLÈME N° 4 (DONNÉ A LA PAGE 43).

*Trouver les projections obliques par rapport à chacun des plans de projection d'un cylindre dont on connaît les projections droites.*

On se placera à la suite des projections droites et on prolongera suffisamment la ligne de terre. On copiera obliquement le rectangle qui représente la projection verticale. De cette façon on aura incliné le cylindre par rapport au plan horizontal. Mais sa projection sera toujours d'aplomb par rapport au plan vertical. De tous les points de ce rectangle oblique on abaissera des verticales jusque dans le plan horizontal. On mènera par les points de la projection horizontale des lignes horizontales qui iront déterminer sur ces verticales les points de la projection horizontale nouvelle, dont les deux bases se trouveront alors séparées l'une de l'autre et se présenteront sous forme d'ellipse.

### SOLUTION DU PROBLÈME N° 5

*Déterminer la courbe formée par un plan coupant obliquement un cylindre* (page 43).

Les projections faites, on déterminera sur la projection verticale l'obliquité du plan coupant au moyen d'une ligne droite. On fera passr un certain nombre de plans horizontaux au travers de ce plan oblique et on projettera sur la circonférence de la projection horizontale les points où ces plans horizontaux rencontrent le plan oblique. On calque la projection horizontale ainsi divisée et on la reporte sur la droite en la tournant un peu par rapport à la ligne de terre. On fait également une nouvelle projection verticale et on obtient la courbe de section en déterminant dans cette nouvelle projection verticale les intersections des verticales menées par les divisions de la projection horizontale avec les horizontales menées par les divisions correspondantes de la projection verticale.

### GRAVURE REPRÉSENTANT : *Petite colonne votive à Florence* (page 57).

L'élève placera un papier calque sur cette gravure et déterminera les différents points de fuite qu'elle comporte et qui devront bien entendu se trouver tous sur une même ligne horizontale, autrement dit sur l'horizon.

### SOLUTION DU PROBLÈME N° 6 (DONNÉ A LA PAGE 60)

*Retrouver la forme vraie d'un plan en perspective étant donné l'horizon, le point de vue, le point de distance et la ligne de terre.*

Par les angles de la figure en perspective, on mènera des lignes au point de vue que l'on amènera jusqu'à la ligne de terre. On aura ainsi l'écartement vrai de ces différents points, et par chacun d'eux on abaissera une verticale en dessous de la ligne de terre. — Puis, pour avoir la hauteur de chacun des points sur la verticale, on mènera du point de distance une ligne à chaque point de la figure en perspective et on prolongera jusqu'à la ligne de terre. — En mesurant la distance comprise entre la trace donnée sur la ligne de terre par la ligne menée du point de distance à un point de la perspective, et la trace donnée sur la ligne de terre par la ligne menée du point de vue au même point de la perspective, on aura la hauteur où ce point devra être placé sur la verticale qui lui correspond en dessous de la ligne de terre. En réunissant tous les points ainsi obtenus sur les verticales, on aura la forme vraie de la figure en perspective donnée.

### SOLUTION DU PROBLÈME N° 7 (DONNÉ A LA PAGE 60)

*Retrouver la grandeur vraie d'une hauteur en perspective étant donné l'horizon et la ligne de terre.*

On mènera à un point quelconque de la ligne d'horizon, une ligne passant par le pied de la hauteur donnée en perspective, et on prolongera jusqu'à la ligne de terre. A ce point on élèvera une verticale. — Par le sommet de la hauteur en perspective, on mènera une ligne au même point de l'horizon et on prolongera jusqu'à la verticale. — La hauteur interceptée sur cette verticale est la grandeur vraie cherchée.

### SOLUTION DU PROBLÈME N° 8 (DONNÉ A LA PAGE 63)

*Trouver le milieu d'une ligne donnée en perspective.*

On élève une verticale à chaque extrémité de la ligne donnée et on prolonge cette ligne jusqu'à sa rencontre avec l'horizon.

De ce point de fuite on mène une ligne de façon à former, avec la ligne donnée et les deux verticales élevées à ses extrémités, un rectangle dont on trace les diagonales. Par l'intersection de ces deux diagonales, on mène une verticale qui tombe dans le milieu perspectif de la ligne donnée.

### SOLUTION DU PROBLÈME N° 9 (DONNÉ A LA PAGE 63)

*Dans un rectangle donné en perspective, tracer le point symétrique d'un point donné.*

On tracera les diagonales du rectangle (fig. 307). — Par le point donné on mènera une

ligne à l'un des points de fuite. — Par le point où cette ligne rencontrera le côté du rectangle, on mènera une ligne au centre que l'on prolongera jusqu'au côté opposé. — De ce dernier point on mènera une ligne au premier point de fuite et sur cette ligne on déterminera le point cherché, par une ligne menée du point donné au deuxième point de fuite. — H, point donné. — R, point symétrique.

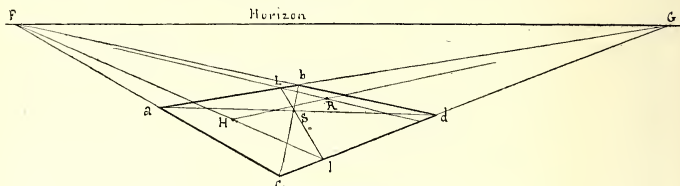



FIG. 307.

GRAVURE REPRÉSENTANT : *Chemin du Bois à la Haye*, Hollande (page 73).

L'élève placera un papier calque sur cette gravure et s'exercera à retrouver exactement la place de l'horizon, par la fuite des lignes du dessin.

## SOLUTION DU PROBLÈME N° 10 (DONNÉ A LA PAGE 85)

*Déterminer l'ombre portée par un objet ne tenant au sol par aucun point, par exemple un bâton en train de tomber.*

On détermine la direction du bâton dans l'espace, ainsi que la projection de ce bâton sur le sol, puis on opère comme si ce bâton était la crête d'un mur dont le pied serait la projection du bâton sur le sol.

## SOLUTION DU PROBLÈME N° 11 (DONNÉ A LA PAGE 91)

*Etant donné le soleil, la projection sur le sol d'un objet linéaire, et la direction de l'ombre portée, déterminer la position dans l'espace de cet objet.*

On mènera les lignes qui passent par les extrémités de l'ombre et de la projection de l'objet; ces lignes vont se rencontrer à l'horizon au point de projection du soleil. On élèvera des verticales par les extrémités de la projection de l'objet, ainsi que des rayons du soleil aux extrémités de l'ombre portée; puis on réunira par une ligne les points où ces rayons rencontrent les verticales élevées sur les extrémités de la projection de l'objet. Cette ligne représente la position de l'objet cherché.

### SOLUTION DU PROBLÈME N° 12 (DONNÉ A LA PAGE 95)

*Etant donné un objet linéaire et son ombre portée fuyante, déterminer le point opposé au soleil.*

On formera d'abord la projection du soleil, en prolongeant l'ombre jusqu'à l'horizon. On mènera une verticale par ce point en dessous de l'horizon, puis du sommet de l'objet à l'extrémité de son ombre portée, on mènera une ligne que l'on prolongera jusqu'à la verticale, et son intersection avec cette verticale y déterminera le point opposé au soleil.

### SOLUTION DU PROBLÈME N° 13 (DONNÉ A LA PAGE 100)

*Déterminer l'ombre d'un carré de carton suspendu au plafond par un fil et éclairé par une bougie placée plus bas.*

On fera les projections de la bougie et du carré, sur le plafond, ce qui, dans ce cas, sera plus simple que de faire ses projections sur le sol de la chambre. Du point de projection de la bougie, on mènera des lignes aux angles de la projection du carton. — Si ces lignes rencontrent un mur, on les descendra verticalement à partir de leur point de rencontre avec le mur. Puis de la bougie on mènera des rayons par les angles du carton même et l'on obtiendra les points d'ombres sur les lignes correspondantes, soit sur le plafond, soit sur le mur, soit sur le plafond et sur le mur, et l'on n'aura plus qu'à réunir ces points par des lignes.



# TABLE DES MATIÈRES

## PREMIÈRE PARTIE

### PREMIERS EXERCICES



## DEUXIÈME PARTIE

### LA GÉOMÉTRIE

## RÉSUMÉ



## TROISIÈME PARTIE

## ÉTUDES SUR NATURE



## QUATRIÈME PARTIE

## LA FIGURE HUMAINE

## CINQUIÈME PARTIE

### LA COMPOSITION



## SIXIÈME PARTIE

### ARCHITECTURE



## SEPTIÈME PARTIE

### LE MOBILIER

## HUITIÈME PARTIE

### LE COSTUME



## RÉSUMÉ

### CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES



Paris — E Kapp, imprimeur, 83, rue du Bac.

4e Année. — N° 10. — 46. 15 Janvier 1901.

LE

# Moniteur du Dessin

DE L'ARCHITECTURE ET DES BEAUX-ARTS

SOMMAIRE :








## La Lumière, l'Atmosphère

La lune n'a pas d'atmosphère.

Je n'y ai pas été voir, mais les savants appuient leur dire de raisons si probantes qu'il n'y a nulle place pour le doute :

Il n'y a pas d'atmosphère dans la lune.

Se fait-on une idée d'une telle contrée? un ciel tout noir — des ombres toutes noires — nul plan — les fonds aussi accentués que les objets les plus rapprochés — des lumières crues et dures, sans lien, sans demi-teintes.

Des lumières! faut-il appeler cela des lumières?

Nous connaissons sur notre globe terraqué de ces jours où souffle un vent aride — le ciel est d'une pureté aveuglante — toute brume a disparu — tous les objets prennent une netteté désespérante. — On ne peut vraiment appeler *lumière* cette clarté uniforme et décolorée qui s'écrase sur toutes choses dans ces odieuses journées où semble précisément manquer l'atmosphère.

L'atmosphère est le véhicule de la lumière et il reste imprégné de ses chauds effluves comme la bourriche garde le parfum des fleurs qu'elle a contenues. C'est ce rayonnement dans l'atmosphère des corps éclairés qui relie entre eux et différencie les plans et constitue proprement la lumière.

Ce jeu des rayons lumineux au travers de l'air a son expression : c'est l'art de la peinture.

Un tableau, c'est un poème de lumière.

L'artiste s'est donné un thème et il cherche à dégager toutes les conséquences de ce thème. C'est ce qu'on appelle développer son effet.

Voici un motif : le soleil est à gauche du tableau et frappe les surfaces qui sont tournées vers lui : la jeune fille, la tête et le cou de la vache, les contours des massifs d'arbres, les nuages, etc., etc., etc.

Mais toutes ces taches de lumières sont isolées, séparées par des plaques noires, il n'y a pas d'air, nous sommes dans la lune. (A supposer, bien entendu, qu'il pourrait y avoir dans la lune des arbres, des vaches, des jeunes filles et des nuages.)

Essayons de développer cet effet et cherchons ce qu'il y aurait à faire pour donner l'impression de l'atmosphère dans notre tableau.

Le ciel d'abord : nous savons que l'azur du ciel résulte des couches d'air éclairées qui nous voilent l'incommensurable profondeur. Éclairons donc d'abord notre ciel; non-seulement les parties que nous



supposons bleues, mais aussi les portions des nuages non frappées du soleil, mais devant lesquelles s'étend aussi l'atmosphère éclairée. — Il en sera de même des masses ombrées des arbres. — L'air, toujours l'air, est entre eux et nous, plus épais, à mesure que les plans sont plus éloignés. — La différence entre les ombres et les lumières sera donc moins prononcée à mesure de l'éloignement — s'il s'agit de peinture les couleurs seront atténuées, « rompues » disent les peintres.

Arrivons aux premiers plans : ici tout est sous l'œil : la couche d'air est très peu épaisse, les lumières et les ombres sont fortement tranchées, les couleurs ont toute leur vivacité, les moindres détails s'accentuent.

Que de choses à observer! Les plans éclairés renvoient la lumière sur les surfaces voisines en même temps qu'ils rayonnent dans l'atmosphère ambiante. — Ainsi le cou et la joue de la jeune fille reçoivent un vif reflet de son épaule ensoleillée.

Mais ce reflet, comment l'obtenir? Devrons-nous éclaircir notre ombre?

Attention! Si nous éclaircissons ce premier plan, nous allons percer avec la masse d'arbres qui est derrière et qui, alors, paraîtra noire. Il n'y aura plus d'air entre la tête de la jeune fille et les arbres qui sont à une assez grande distance derrière elle.

Il faut que nous trouvions moyen de faire paraître clairs ce cou et cette joue par des oppositions, sans amoindrir la valeur du plan. La touffe de cheveux qui passe sous le bonnet à la nuque va faire

cet office, ainsi que la coloration plus vive de la joue à la rencontre de l'ombre et de la lumière, ainsi que l'ombre portée sous le menton. — On en pourrait dire autant des autres parties reflétées, telles que la manche, le poignet et la main, aussi le cou et la tête de la vache reflétés de même mais d'un peu plus loin par la jupe éclairée de la petite gardeuse. ombres. Exemple : les détails du corsage.

En résumé, l'on doit d'abord noter les grandes divisions d'ombre et de lumière, déterminer les plans par des valeurs judicieusement appropriées, c'est-à-dire établir la perspective aérienne, puis enfin modeler dans ces différents plans, en leur conservant leur valeur relative. C'est là la partie la plus difficile. — Pourquoi une esquisse charmante, lumineuse, aboutit-elle souvent à un tableau médiocre? Parce que le peintre, en exécutant, s'est laissé entraîner à déranger ses valeurs fondamentales.



Il faut arriver à donner l'impression de ces reflets sans décolorer l'ombre qui doit garder l'intensité déterminée par son plan de distance. Si vous décolorez vous n'avez plus d'air

Il faut aussi se garder d'altérer ses lumières en y introduisant des ombres trop foncées; jamais dans le milieu d'une lumière une ombre ne peut être noire. — Elle paraît très vive par l'opposition de la surface éclairée qui l'entoure, mais cette lumière rayonne et vous devez exprimer son irradiation par un amoindrissement notable du noir que vous croyez voir à ces petites

Rester dans son esquisse (ou y revenir, c'est tout un), quel labeur! Il y aurait un moyen, ce serait de ne faire que des esquisses... Mais Véronèse, Rubens, Rembrant, Delacroix, Millet..., d'autres encore, vous crient : « Lâche! veux-tu bien marcher! » ED. VALTON.

*Peintre, Président de l'Association des Professeurs de Dessin de la Ville de Paris.*

# VARIÉTÉS

Un de nos amis, professeur de dessin dans un établissement universitaire, a reçu de ses élèves, à l'occasion du 1er de l'an, le compliment suivant :

Nous venons, suivant un usage
Doux à nos cœurs s'il est bien vieux,
Vous apporter comme un hommage
Nos remercîments et nos vœux.

*
* *

Si plus d'un vous paraît rebelle
A tracer d'une habile main
La ligne harmonieuse et belle
D'un bas-relief grec ou romain ;

Si nous ébauchons quelque buste
Sans assez de soin ni d'amour,
Rendant d'une manière fruste
La forme et son divin contour ;

Et si notre œil se décourage,
Comme gêné d'un long sommeil,
Pour fixer dans un paysage
Les jeux de l'ombre et du soleil,

Qu'importe !... Nos têtes sont folles,
Notre effort est trop modéré,
Mais nous sentons, à vos paroles,
Le grand frisson de l'Art sacré.

Lorsque pour nous, dans cette classe,
Vous levez le voile d'Isis,
Nous retournons le mot d'Horace,
Son « ut pictura poesis. »

Car tout se tient, rythme et peinture,
Le son, la couleur, le parfum ;
Pour saisir l'homme et la nature
Peintre et poète ne font qu'un.

L'ignorance est une sottise ;
Bien loin de nous y renfermer,
Nous voulons choisir pour devise :
Tout comprendre pour tout aimer.

Vous nous dites l'Egypte antique,
Gardant sous le sable jauni
Ses rois au geste hiératique,
Ses pyramides de granit.

Devant les Victoires aptères,
Toutes de grâce et de clarté,
Vous nous révélez les mystères
De la Forme et de la Beauté.

Vous nous montrez la molle Athènes,
Préceptrice du genre humain,
Faisant éclore par centaines
Les chefs-d'œuvre sur son chemin ;

Rome, qui semble sans fatigue
Bâtir — et pour l'éternité —
Les monuments qu'elle prodigue
Au monde, après l'avoir dompté ;

Les anciens peintres des Espagnes
Si tendres sous leurs durs regards ;
L'Italie aux vertes campagnes,
La terre classique des arts,

Et la France qui se fait gloire
D'être le grand pays du Beau
Et de faire entrer dans l'histoire
Ingres, Rodin, Victor Hugo.

Sous le souffle de votre verbe,
Flamme ardente et rayon de miel,
Notre âme tremble comme une herbe
Qui palpite aux baisers du ciel.

Aussi, suivant un vieil usage
Doux à nos cœurs s'il est bien vieux,
Vous offrons-nous, comme un hommage,
Nos remercîments et nos vœux.

Blaye (Gironde), 1er janvier 1901.

Nous remercions notre distingué collaborateur de la pièce de vers qu'il nous adresse et qui est toute à son avantage, puisqu'il a su inspirer des sentiments aussi poétiques : nous pensons comme lui que si, en matière de dessin, l'œil doit s'habituer à bien voir, l'esprit doit en même temps s'exercer à bien sentir, et il est bon que les élèves, qui mènent de front l'étude littéraire et l'étude artistique, s'efforcent d'exprimer leurs sentiments par la plume comme par le crayon.

---

# L'Art Plastique

## ART NOUVEAU

Faire un aperçu de l'art nouveau ornemental en remontant de 1900 à 1895 à Paris seulement, en ne signalant que ceux qui ont le plus osé pour en extraire des formules susceptibles d'enrichir notre bagage artistique, n'est pas faire l'histoire de l'architecture ni de l'ornement en général, ni la réclame de tels et tels.

A la suite de l'exposition de 1878, deux courants se sont manifestés. Paris, par les ateliers jusqu'en 1895, par les principes des Vignole du XVIIIe siècle en donnant la caractéristique moderne des surfonds ; la Province encore aujourd'hui par les formules si précises de Viollet-le-Duc, dans les Monuments Historiques.

Sous l'impulsion des inspecteurs de dessin un programme nouveau est élaboré dans les écoles d'arts décoratifs. Avec l'enseignement de la fleur et de la disposition

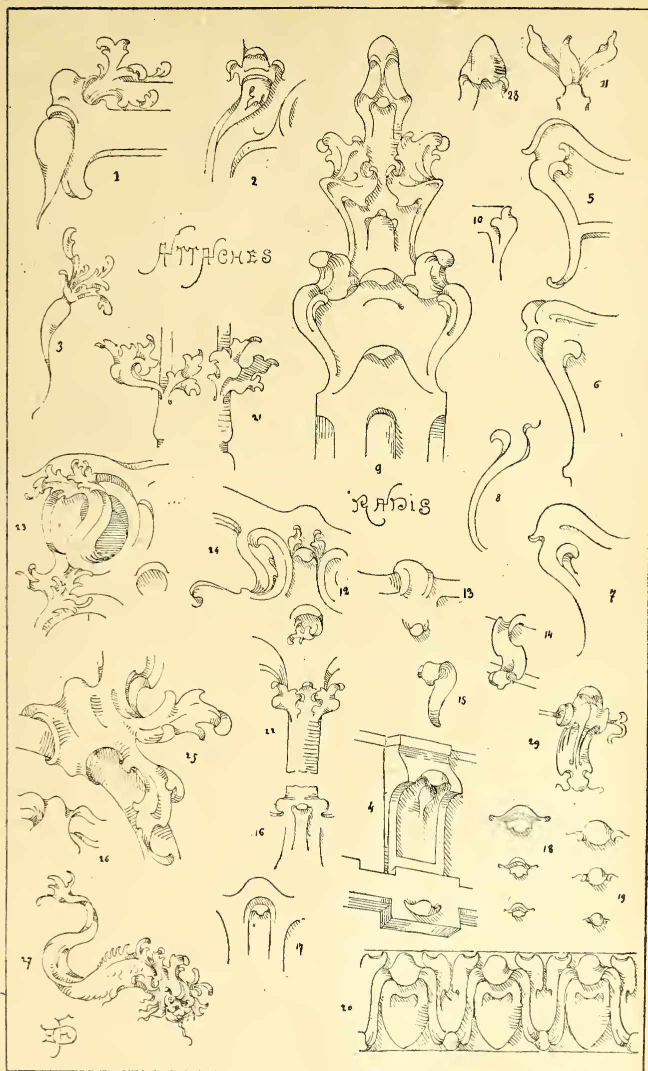



Fig. 1, 2, 3, 4 : Radis. — 6, 7, 8, 9, 10. — Lignes ondulées : 11, 12, 13 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20. — Feuilles naissantes de bourgeons et pétales demi-ouverts de fleurs. — 21, 22. — Disposition du Céleri sur la tige : 23, 24, 25, 26, 27. — Chicorée frisée : 28. — Aconit, servant de couronnement au Pinacle 9, dont on peut voir la disposition des feuilles cotylédonées à la base, ainsi que les feuilles caulinaires qui ferment la branche couronnée par la fleur : 29. Agrafes formées de feuilles cotylédonées, disposition très heureuse d'appui de balcon.

des feuilles de Ruprich-Robert, l'étude des manuscrits et des dessins sur étoffes, complète avec Sédille et les céramistes la manifestation de 1889.

Avec les dessinateurs d'affiches et la fondation de l'école de la rue Vavin, inspirée et soutenue par les dessinateurs du Livre, une protestation s'est produite, encouragée par les expositions et les concours organisés par les écoles d'art, les sociétés, les grands magasins. Nous avons vu et nous voyons encore des coteries d'écoles se former, conspuant par un *silence offensant* plus traître que l'anonymat, ou stigmatisant l'œuvre ou l'artiste par les phrases consacrées (d'artiste incompris de synthèse d'un style inanalysable). Le professionnel qui fait de la critique d'art n'a pas de ces subtilités, c'est la coterie des rats de Bibliothèques qui écrit ainsi, et non le journal spécial d'architecture, celui qui recherche au contraire ceux qui ont donné au bâtiment d'aujourd'hui l'échelle de mouluration ample qui appartient à la pierre, échelle si bien appliquée dans les nouveaux Palais et comprise par tous ceux qui voudraient y voir inscrits les noms des Sédille, des Garnier, des Vaudremer, etc.

Il y a, Dieu merci! une pléiade d'architectes qui saura bien s'opposer par leurs œuvres à la *vague art nouveau*, qui s'annonce en renversant tous les ordres. Il est temps que les architectes s'aperçoivent du trop d'importance donné dans les écoles d'architecture aux cours de modelage. Nous comprenons que l'élève architecte apprenne à modeler assez pour se rendre compte d'une forme que le plan seul ne peut compléter, mais on ne pourra remplacer l'ornemaniste spécial, qui a, dix fois plus d'expérience en la matière en raison du travail de vingt architectes différents pour lesquels il collabore, par un Monsieur qui a fait dans l'atelier des travaux d'amateur avant de devenir architecte, et qui relègue notre corporation au métier de casse-cailloux. Si on le veut ainsi, les cours de composition d'ornement et de son histoire, les motifs détachés d'étude d'architecture, de plante ornementale, etc., tout cela n'a plus de raison d'être, c'est vers la fermeture des écoles, des bibliothèques et des musées qu'on se dirige à grands pas.

Un ornemaniste du temps de Richelieu égaré au XX[e] siècle et s'inspirant de l'architecture monumentale en se fourvoyant apparemment au point de confondre dimensions avec proportions dans la moulure, en rompant les horizontales et les verticales si ennuyeuses des boîtes à loyer, supprimant les consoles à coussinet, les tailloirs des chapiteaux qui ne supportent rien, et remplaçant tout cela par des bandes ou armatures qui ne sont ni *clouées*, ni supportées, courant de haut en bas et sur toutes les longueurs des façades, appliquées sur des nus ondulés (Louis XV) art nouveau; interrompant les ressauts et les croisements de moulure par des ornements *agrafés* et par une nouvelle idée de pénétration, qui n'a rien du fondu au feu ni du bas-relief; des feuilles cotylédonaires et de la chicorée, tout cela est de l'art nouveau. Tel est l'architecte Schœllkopf, telles sont ses façades. La dernière faite à Paris, boulevard Berthier, en forme de poupe de galère d'opéra-comique avec ses sabords, ses Dauphins et ses rocailles, exprime un sentiment, une idée symbolique bien nouvelle. Nous voulons croire que l'architecte artiste, mettant un frein à son architecture protestataire, voudra bien, pour le prochain siècle, et avec le talent qu'il a, il le peut, se rapprocher de la famille.

Qu'il examine les éléments nouveaux que nous avons relevés dans ses façades, qu'il en diminue l'échelle, et en relevant suivant son tempérament dans les œuvres de ses collègues, en se solidarisant comme jadis les architectes de la renaissance rouennaise (1), il aura sa place marquée dans les précurseurs de l'art nouveau français. H. DESPOIS DE FOLLEVILLE.

## ANNOTATIONS EXPLICATIVES

**De la planche I, caractérisant bien les principes de l'Art Nouveau français.**

(Voir numéro du 15 décembre 1900, p. 121.)

Ce sont : *Pour la Nature* : 1[er] L'herbe à ruban, 2[e] la feuille de chicorée; 3[e] l'ossature et les vrilles des plantes grimpantes; 4[e] les feuilles naissantes

(1) Voir l'*Art décoratif* à Rouen, depuis Louis XII jusqu'à Henri II, dans la pierre et dans le bois, par Despois de Folleville 1886.

des bourgeons et des plantes, feuilles cotylédonées et feuilles florales, que nous appelons attaches, puisqu'elles sont la ramification de la seconde pousse et correspondent à l'élément appelé *Culot* en décoration.

*Pour les styles :* La ligne ondulée se retrouve dans toutes les lignes d'élégances des meubles et des cartouches Louis XV. Ainsi que dans les profils de moulures et ornements de la fin du quinzième siècle. Il y a une remarque à faire, que nous examinerons plus tard et qui expliquera pourquoi certains artistes d'*Art Nouveau* évite la volute.

## QUELQUES RÉFLEXIONS SUR L'ESTHÉTIQUE DANS LES MACHINES ET LES OBJETS D'USAGE

(*Suite.*)

3° Les perfectionnements incessants et la mobilité du goût n'assignent à chaque objet qu'une durée plutôt inférieure à celle qu'on lui attribuait autrefois, d'où concentration de tout l'effort sur l'obtention du meilleur résultat pour le moindre prix de revient, et, par suite, exclusion de toute décoration, coûteuse si elle est de quelque valeur artistique, et pourtant improductive.

A part ces raisons, matérielles ou pécuniaires, il me semble que l'on peut constater une tendance marquée à séparer nettement ce qui est destiné à l'usage, au service rendu, de ce qui constitue l'apparence et s'adresse uniquement aux yeux et à l'esprit. Et si, par exemple, les deux choses doivent se trouver réunies dans un même objet, on les traite chacune au mieux des circonstances, en dépit du rationalisme rigoureux qui demanderait leur unité intime : de cette juxtaposition de la décoration à sa suppression complète, si elle n'est pour rien dans le but initial, il n'y a qu'un pas.

Or, la machine ne peut être que bien rarement, et très relativement, un objet de luxe : aussi a-t-on renoncé à l'enrichir d'ornements en relief, et les décorations peintes qu'elle reçoit encore dans certains cas disparaissent promptement et ne sont pas renouvelées ; on ne décore plus guère que certaines machines destinées à fonctionner en public, et dans la mesure que leur structure permet (1). Au contraire, d'autres objets, sinon des machines, tels que : appareils de chauffage, d'hygiène ou autres, susceptibles de se placer dans des appartements, magasins ou monuments, peuvent parfaitement recevoir une décoration appropriée : d'une part les objections tirées du mouvement et de la malpropreté n'existent plus ou sont très atténuées, d'autre part la question d'aspect reprend son importance.

Je ne pense donc pas qu'il y ait beaucoup de chances de vaincre les difficultés signalées, et, aussi, de remonter ce courant. Mais consolons-nous, sans cependant nous illusionner : comme je l'ai rappelé au début, l'ornementation n'est que l'un des côtés de la question : il reste le plus sérieux, c'est-à-dire l'harmonie des formes.

Si, quant à l'ensemble, c'est bien rarement que l'on a la liberté de *composer* une machine en tenant compte de l'aspect, si le bon effet général auquel on serait d'abord parvenu peut être annihilé par un élément voyant, de forme aussi nécessaire que déplorable, il reste au moins l'harmonie des formes qui, au contraire, ne sont pas *obligées*, de celles qui sont indépendantes du résultat utile, et ne peuvent guère influer sur le prix de revient. C'est là qu'il y a le plus à faire, c'est par là que le créateur peut donner la mesure de son goût, et provoquer peut-être le désir d'étendre à l'ensemble le bon effet constaté.

Je sais bien qu'ici encore, il n'aura pas toujours ses coudées franches, que, soit par ordre, soit de lui-même, il devra tenir compte, par exemple, que le modèle de telle ou telle pièce ainsi traité coûtera quelquefois beaucoup plus cher, ou que l'augmentation de frais, acceptable pour le modèle d'une série nombreuse, ne le sera plus s'il s'agit d'une pièce unique, et mille autres arguments parfois difficiles à réfuter.

N'importe, je persiste à croire que dans bien des cas (et de nombreux exemples sont heureusement là pour le prouver), sans nuire à la fonction, sans faire plus

(1) C'est tout à fait le cas de la belle machine à frapper les médailles et monnaies qui figurait à l'Exposition, ses devancières ayant d'ailleurs conservé un aspect architectural. Mais, paraît-il, la riche décoration de celle-ci est toute de circonstance et n'aura pas de lendemain.

coûteux, on peut et on doit donner aux détails de la machine ou de l'outil, une disposition logique à la fois de structure et d'apparence. Je pense donc que tous ceux qui se livrent ou se destinent à ce genre d'étude, comme aussi ceux qui sont chargés de les instruire ou de les diriger, feront bien de ne pas négliger cette partie de leur rôle, et de s'y intéresser autant qu'ils le pourront.

Je répéterai, toutefois, qu'ils feront bien, à mon avis, de limiter leur ambition, de tenir compte à la fois de toutes les conditions actuelles du problème et de ce qui a été fait ou tenté avant eux, sans prétention ou de propos délibéré : ils auront ainsi plus de chances d'arriver à un résultat sérieux, et s'éviteront bien des déceptions.

Paul Valet, *Ingénieur.*



# POUR LES PETITS

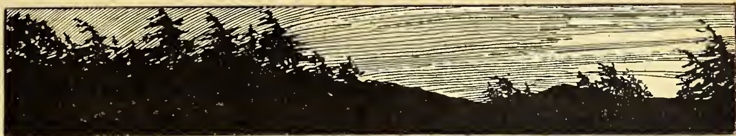
## LA BRANCHE DE SAPIN

Dans la forêt, sur la montagne, la rafale bruyante de l'hiver avait soufflé toute la nuit, soulevant la neige en épais tourbillons, courbant les grands sapins et gémissant sous les ramures sombres. A l'aube, des bûcherons trouvèrent sur la neige une branche de sapin arrachée par la tempête de la nuit. Ils la ramassèrent et on l'expédia à la ville avec un grand nombre de jeunes sapins de la forêt qui devaient être vendus pour les fêtes de Noël. Le lendemain matin, elle était à l'étalage d'un jardinier.

« Pas fameuse, la branche de sapin, avait dit le marchand à sa femme, mais tu peux toujours la mettre derrière l'étalage, elle fera bien ressortir les roses. »

Bientôt les acheteurs arrivèrent et la branche de sapin, toute honteuse de sa couleur sombre et de sa simplicité, entendit leurs cris d'admiration devant l'étalage : « Oh les belles roses! comme elles sont fraîches! Comment peut-on avoir de si jolies fleurs en hiver! Et celles-là, toutes blanches et qui sentent si bon! Voilà des bouquets de violettes, des lilas! »

Les belles fleurs distinguées commencèrent aussi à échanger leurs réflexions : « Moi, dit une magnifique rose rouge, je viens de Nice où j'ai grandi sous le ciel pur et doux du Midi, près de la mer bleue aux voiles blanches. Les roses sont les plus belles des fleurs; aussi, l'on prend



grand soin de nous. Pour nous apporter ici on nous avait mises dans des paniers et nous étions enveloppées dans de la mousse et du coton. Celui qui nous achètera nous payera bien cher. Nous serons ce soir dans les maisons des riches et chacun nous admirera. »

Le lilas blanc, à son tour, parla pour se vanter : « J'ai grandi dans une serre, dit-il. Moi aussi je suis une fleur rare en hiver et j'irai dans les palais. »

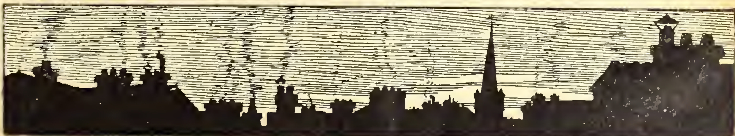
Cependant, la vente avait commencé. Petit à petit, l'étalage se dégarnit. C'était la veille de Noël(1) et beaucoup de gens achetaient des fleurs. La belle rose rouge partit une des premières, puis les lilas, les touffes de gui, les œillets aux couleurs délicates, les bouquets de houx aux baies brillantes. « Hélas! pensait la branche de sapin. Je vois bien que personne ne fait attention à moi, et que pour plaire il faut être belle. »

Cependant, le marchand était joyeux. « A midi, cria-t-il à sa femme, nous aurons tout vendu. Il ne te restera plus que ta branche de sapin. » Au même instant, deux enfants qui, depuis un moment, examinaient timidement l'étalage, s'approchèrent de la marchande : « Madame, dit l'un d'eux voulez-vous la vendre, la branche de sapin? — Mais oui, dit la marchande en souriant, car elle était heureuse de sa bonne recette, et la figure timide des enfants l'amusait. Je ne vous la vendrai pas bien cher Que voulez-vous en faire? — C'est pour faire un arbre de Noël, madame, dit le plus grand en rougissant, les arbres entiers sont trop chers. Voulez-vous me la donner pour dix sous? » La bonne marchande saisit la branche : « Allons, prenez-là, dit-elle, je vois que vous êtes de braves garçons. Et puis ça me portera bonheur. »

Tout joyeux les enfants donnèrent leur pièce blanche et partirent, emportant la branche de sapin. En route, l'un d'eux s'arrêta pour acheter des petites bougies. Bientôt ils arrivèrent à la maison. Une porte s'ouvrit et l'on entendit un joyeux tumulte de voix enfantines. La branche de sapin eut une entrée triomphale. Pensez donc, il y avait là encore trois autres garçons plus jeunes et une petite fille. En un instant la branche fut assujettie toute droite dans une caisse pleine de sable. La chambre était petite et pauvre, mais la joie, l'air affectueux des enfants la firent paraître bien belle à la branche de sapin. Pourquoi fallait-il que la figure pâlie du père malade fit s'évanouir le sourire heureux qui avait éclairé le visage de la mère au moment où ses deux braves garçons étaient entrés.

« Regarde papa, dit la petite fille en se tournant vers le fauteuil où son père était assis. Regarde comme il est beau notre sapin. Et puis il sent bon. — Oui, répondit le père, il me rappelle mon enfance et mes courses dans les bois, sur la montagne. Vous avez eu une bonne idée, enfants. Sens-tu l'odeur de la résine, ajouta-t-il en se tournant vers sa femme. Il me semble qu'un peu de l'air pur de la forêt est entré dans la chambre. Je respire mieux. D'ailleurs, je suis plus fort aujourd'hui et je

(1) Cet article était destiné à passer dans le numéro de décembre, mais un empêchement imprévu n'a pas permis d'avoir les dessins prêts en temps utile.





sens que je vais être bientôt rétabli. »

Le sourire reparut aux lèvres de la mère qui s'approcha pour arranger le coussin sous la tête du malade. La branche de sapin tressaillit de joie. « Oh! papa, dit la petite fille, vois comme la branche se redresse. » — Oui, mon enfant, on l'a sans doute serrée pour l'apporter de la forêt, et maintenant qu'elle a de l'espace elle écarte ses rameaux. Moi aussi, quand je pourrai commencer à me lever, les forces me reviendront vite.

Cependant, les enfants s'étaient mis à l'ouvrage, on arracha au bas de la branche quelques rameaux que l'on fixa au milieu pour la rendre plus touffue, puis on fixa les bougies sur les rameaux et quand vint le soir la branche de sapin était changée en un bel arbre de Noël couvert de jolies guirlandes.

Comment dire les cris de joie qui, après le dîner, saluèrent l'oncle et la tante arrivant avec leurs enfants; la confusion de toutes ces têtes bouclées, les embrassades, les exclamations des nouveaux venus devant le sapin. Puis le moment solennel où l'on alluma les bougies. Comme elle tremblait l'humble branche, sous la douce charge de ses guirlandes; comme elle était fière de servir à quelque chose, de faire rayonner un peu de bonheur autour d'elle!

Mais, une à une, les bougies s'éteignaient; après les chants, après les jeux, il fallut se séparer, et chacun s'en alla se coucher emportant dans son cœur et dans ses rêves un peu de la joie répandue par le sapin de Noël.

Le lendemain, la branche de sapin dépouillée de ses ornements fut mise à la fenêtre. On jetait déjà dans le ruisseau les fleurs distinguées de la veille, maintenant flétries et souillées.

« Voyez enfants, dit le père, vous avez travaillé hier toute la journée pour donner un peu de plaisir aux autres et ce faisant vous vous êtes bien amusés. Souvenez-vous qu'un peu d'affection nous donne souvent plus de bonheur que la richesse, et qu'une branche de sapin suffit à faire un très bel arbre de Noël. »

Au printemps, la branche de sapin toute desséchée fut brûlée dans la cheminée. La fumée odorante embauma la chambre et monta en spirales bleues vers le ciel, mais dans la maison le père était guéri, tout le monde était joyeux, et quand la nuit suivante le vent vint doucement, dans la forêt de la montagne, agiter les rameaux des grands arbres au feuillage sombre, ils se racontaient à voix basse les aventures de la branche de sapin.

---

## ASSOCIATION AMICALE
### DES
## PROFESSEURS DE DESSIN

Le Conseil a préparé l'Assemblée générale de Janvier.

La date en est fixée au Jeudi 31 Janvier.

Les lettres de convocation contiendront, conformément au règlement, la liste des candidatures qui se sont produites jusqu'à ce jour, et auxquelles se joindront toutes celles qui se produiraient en séance.

### PROGRAMME
### DU
## CONCOURS DE DESSIN INDUSTRIEL

Le certificat d'aptitude au professorat industriel, est obtenu au concours à la fin de l'année scolaire.

Le concours comprend : 1° les *épreuves écrites;* 2° les *épreuves orales et pratiques*.

Les premières se composent pour les *aspirants :*

1° D'une composition française portant sur un sujet de littérature ou d'histoire;

2° D'une composition de mathématiques;

3° D'une composition de physique ou de chimie appliquée à l'industrie;

4° D'une composition de dessin géométrique et de dessin d'ornement.

*Pour les aspirantes* :

1° et 2° Comme pour les aspirants;

3° Composition sur une question d'économie domestique;

4° Dessin d'ornement : composition appliquée au travail d'aiguille.

ÉPREUVES ORALES

*Aspirants* :

1° Leçon sur un sujet de mathématiques;

2° Manipulation de physique ou de chimie avec explication devant le jury;

3° Correction de devoirs d'élèves portant sur une question de littérature ou d'histoire;

4° Une épreuve de travail manuel;

5° Réponse à des questions de technologie industrielle.

*Aspirantes* :

1° Leçon sur un sujet d'arithmétique ou d'économie domestique; 2° comme le n° 3 des aspirants; 3° une épreuve pratique du travail manuel.

Les *épreuves écrites* du concours pour l'obtention du certificat d'aptitude au professorat industriel, ont lieu au chef-lieu de chaque préfecture. Toutefois, l'épreuve de dessin d'ornement est comprise dans la deuxième série des épreuves qui a lieu à Paris.

Tout renseignement complémentaire demandé à la rédaction du *Moniteur du Dessin* sera donné en détail aux abonnés intéressés à cette question.

## BREVET SUPÉRIEUR
## EXAMEN DE FIN D'ÉTUDES SECONDAIRES ET PRIMAIRES SUPÉRIEURES
### CERTIFICAT D'APTITUDE
**à l'Enseignement du travail manuel et du professorat Industriel.**

Composer pour *devant de jupe* la disposition de motifs semblables à celui demandé pour le Boléro (N° de Décembre) dont il doit compléter le costume. Le dessin sera exécuté en demi-grandeur de sa dimension réelle, soit une hauteur de 50 centimètres environ sur feuille de papier D'Ingres. Combiner la juste proportion des motifs sur le patron réduit, étant donné la largeur de l'applique ou galon : 1 centimètre et demi en vraie grandeur. Durée de l'épreuve : 3 heures.

## BREVET ÉLÉMENTAIRE

Dessiner de quatre façons différentes sur quart de feuille papier Ingres une *corbeille à papier*. Changer la position de l'objet par rapport à la ligne d'horizon : au-dessus, au milieu ou au-dessous de cette ligne.

## RENSEIGNEMENTS ET CONSEILS

Nous recevons quelques compositions très bien comprises du *Boléro* drap cuir donné le mois dernier. D'autres moins bien présentées; c'est-à-dire que la dimension des trois parties à composer n'est pas homogène : tandis que le motif du dos est de grandeur naturelle, le revers semble réduit au quart, la manche à la moitié. C'est une erreur grave qu'il faut éviter et que nous signalons aux aspirantes qui enverront en même temps le devoir des deux programmes. Le premier peut être dessiné en vraie grandeur, s'il est à part du deuxième, que l'on réduira de moitié pour la commodité de l'exécution.

Il est bien entendu que si le costume était demandé en son ensemble à l'examen, il serait entièrement indiqué soit au quart, au tiers, à la moitié dans toutes les parties à composer, selon le format à remplir mais avec désignation de la réduction choisie.

En tous cas, la meilleure disposition de chaque détail du patron sera cherchée pour l'harmonie de l'ensemble réuni sur la même feuille. Laisser toujours sur le bord du papier un espace suffisant sans trop de vide toutefois. Le dessin bien net, ne doit rien laisser dans le vague pour l'exécution à l'aiguille.

Eugénie Luneau.

### CERTIFICAT D'APTITUDE
**à l'enseignement du Dessin dans les Écoles normales.**

*Aspirants et aspirantes.*

Prendre un cube ayant une arête de 0m,80.

Mettre sur chaque sommet un tétraèdre dont la base coupe régulièrement les faces du cube.

L'arête du tétraèdre est égale au tiers de la diagonale du cube.

Faire la perspective de l'ensemble reposant sur le plan horizontal par les sommets de 4 tétraèdres en ayant soin qu'aucune face du cube ne soit de front.

L. Mandret.

*La solution et l'épure paraîtront au prochain numéro.*

*Ornement.*

Rosace renaissance. Numéro 2933 du catague des Beaux-Arts.

QUESTIONS ORALES.

I — Projections d'un tétraèdre régulier.

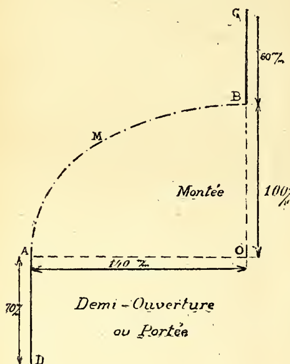
II. — Mise en perspective d'un cylindre reposant sur le sol par une de ses génératrices. On donne la hauteur de l'horizon, la position du tableau, le point de fuite principal et la distance du spectateur.

## COURS SUPÉRIEUR DE DESSIN

**appliqué à l'art et à l'industrie, 88, boulevard Montparnasse.**

ENONCÉ
DU PREMIER CONCOURS TRIMESTRIEL
(Décembre 1900)

1° On donne une droite verticale CB de 60 millimètres et l'on descend sur une longueur de 100 millimètres jusqu'en O. Puis l'on se porte horizontalement de O en A à 140 millimètres. On trace ensuite la verticale AD de 70 millimètres.




*On demande :*

2° De tracer une courbe AMB formée par deux arcs de cercle se raccordant, l'un normal à BC l'autre tangent à AD ;

3° De mener la normale au point de raccord; tracée au-dessous de l'arc seulement;

4° De diviser en deux le plus grand arc et de tracer la normale en ce point au-dessus de l'arc seulement;

5° On demande aussi que chaque élève reproduisant à droite le résultat obtenu, s'en serve conformément au métier qu'il exerce pour en montrer l'utilité pratique sur une application qui lui est familière.

*Communiqué par*
F. J. PILLET, professeur.

*Note de la Rédaction.* — Nous posons le même problème aux lecteurs du *Moniteur* que cette question peut intéresser, nous ferons corriger les envois qui nous parviendront et en rendrons compte dans un numéro suivant.

## CONCOURS

**pour l'admission au surnumérariat des postes et télégraphes**

(Du 6 septembre 1900, à Paris.)

*Dessin linéaire.*

Reproduire, en l'agrandissant de manière que ses dimensions soient comprises entre les 5/3 et le double de celles du modèle, un croquis représentant un guéridon rustique.

# LE DESSIN DECORATIF

## AU BREVET SUPÉRIEUR

A la dernière session du Brevet supérieur (Paris 1900) le sujet donné était le suivant : *Composer avec les éléments fournis* (ORCHIDÉES) *le dessus d'un pouf.*

Nous donnons aujourd'hui, avec une légère variante, la réalisation de ce sujet.

Le motif choisi est le *chrysanthème.* Après quelques études d'après nature (fleur, feuille, tige, etc.), l'ensemble de la composition est indiqué sur l'esquisse : quatre motifs seront placés symétriquement dans un cercle, puis le cercle sera ensuite modifié et formera un cadre en harmonie avec le dessin intérieur.

Remarquez que la symétrie des motifs n'est pas absolu : quelques variantes dans le dessin sans rompre l'harmonie, donnent un peu de vie à l'ornement.

H. GODART.

# EXPOSITIONS ET CONCOURS

**Galerie Georges Petit.** — Le vendredi, 4 janvier, à 8 heures et demie, a eu lieu le vernissage de l'exposition des Femmes artistes.

Un grand nombre d'artistes, en dehors des exposantes, se mêlaient aux invités, qui faisait de cette soirée une fort jolie fête.

L'exposition est visible tous les jours, et jusqu'au 22 janvier.

# COMPOSITION DÉCORATIVE



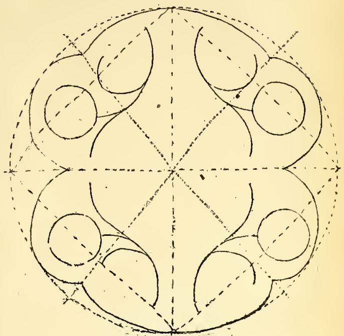
ÉTUDE

D'APRÈS NATURE





ESQUISSE



DESSUS

D'UN POUF

L'exposition se tiendra, comme d'habitude, du 1er mai au 30 juin; la date du vernissage est fixée au 30 avril. Le nombre d'œuvres à recevoir dans la section de peinture est limité à 1.500 tableaux et 500 dessins, plus la sculpture.

La réception des ouvrages des différentes sections se fera aux dates suivantes :

*Peinture* : œuvres des artistes non exempts, du 15 au 20 mars; œuvres des hors concours, 4 et 5 avril.

*Sculpture.* — Les ouvrages de petite dimension : bustes, médaillons, statuettes, gravures en médailles et pierres fines, seront reçus les 1er, 2 et 3 avril; les statues des artistes non exempts, les 11 et 12 avril; celles des hors concours, le 24 avril.

*Architecture* : 3 et 4 avril.

*Gravure et lithographie* : 1er et 2 avril.

*Art décoratif* : 16 et 17 avril.

Chaque artiste n'aura droit d'exposer que deux ouvrages, quelle que soit la catégorie à laquelle il appartienne, en raison de l'exiguité du local.

Le prochain Salon comportera donc environ 800 tableaux de moins qu'à la Galerie des machines, mais si le tableau est réduit on peut dire que le cadre est singulièrement agrandi!

**Le château de Belœil.** — Le château du prince de Ligne, à Belœil, a été complètement détruit, dernièrement, par un incendie.

Ce château, l'un des plus beaux de Belgique, a été bâti en 1146; il se composait d'un vaste bâtiment carré, flanqué de deux tours et environné de fossés.

A l'intérieur de l'édifice se trouvaient une riche bibliothèque, une magnifique collection d'armes à feu, une galerie des portraits des princes de Ligne, une grande quantité de tableaux de grand prix et une foule d'objets d'art anciens et curieux; on remarquait, notamment, parmi ces objets, le glaive qui servit à décapiter les comtes d'Egmont et de Horn.

Le château de Belœil est situé à Belœil, près de Ligne; il est entouré de jardins dessinés par Le Nôtre. La terre de Belœil appartient aux princes de Ligne depuis 1394.

**Au musée de Berlin.** — Nous lisons dans la *Gazette des Beaux-Arts* que le musée de Berlin expose en ce moment, dans le vestibule de la galerie de peinture, les nouvelles œuvres dont il vient de s'enrichir, grâce en grande partie à la Société de l'Empereur Frédéric.

Ce sont : une *Vue de la Giudeoca à Venise*, de Francesco Guardi; une *Annonciation* de Tintoret; un *Couple devisant* de Terborch; un petit portrait de jeune fille, par Dürer, enfin quelques peintures moins importantes : deux petits tableaux religieux de l'école allemande du Sud, datant des environs de 1400, une *Scène de corps de garde*, de Téniers le jeune; de Goya, une *Séance du Comité des Philippines sous Ferdinand VII*. Deux paysages historiques d'Adam Elsheimer ont été également donnés au musée par un particulier, M. H. Rosenberg.

Parmi les sculptures se remarquent avant tout deux figures en bois représentant l'*Annonciation* et dues à un artiste pisan inconnu du commencement du *quattrocento*; puis une *Madone* exécutée en bas-relief et peinte, création pleine de vie de Donatello; une autre, de conception plus calme, due à un maître lombard des environs de 1510; enfin un *Christ assis dans le tombeau et soutenu par deux anges*, groupe plein d'observation exécuté vers 1475 par un artiste padouan.

La collection d'antiques s'est enrichie, de son côté, entre autres objets, d'environ soixante-dix pièces en bronze, verre, terre cuite et ivoire, trouvés, à Bosco Réale, dans une villa voisine de celle où a été découvert le trésor d'argenterie du Louvre : un cratère de bronze de 65 centimètres de hauteur, plusieurs grands vases, une coupe en forme de coquillage, deux candélabres, etc., et autres ustensiles domestiques de moindre valeur.

**La réouverture du Théâtre-Français.** — Le programme illustré de la soirée de réouverture du Théâtre-Français, peint par M. Luc-Olivier-Merson, a été considéré comme un véritable petit chef-d'œuvre. M. Claretie a donc été heureusement inspiré en demandant une page aussi charmante à l'éminent artiste.

On y voit, certes — c'était inévitable — la *Tragédie* et la *Comédie*. Mais M. Merson nous en console agréablement : sa *Comédie* est une mutine soubrette de Molière, et sa *Tragédie* fera pâlir de jalousie les plus belles Phèdres du monde.

Celle-ci, assise sous un portique, côté cour, manie un poignard dont sourit la soubrette appuyée, côté jardin, contre le tronc d'un laurier qui, très haut, fleurit un cartouche au titre de la *Maison* et aux dates 1680-1900, tandis qu'au sommet de la composition un gavroche ailé, le génie du maximum, sonne dans la trompette de la renommée ou du succès, la réouverture tant désirée.

R. Gauguet.

---

*Le Gérant :* R. Sénée.

Paris. — L. Maretheux, imp., 1, rue Cassette.

4e Année. — N° 11. — 47. 15 Février 1901.

LE
# Moniteur du Dessin
DE L'ARCHITECTURE ET DES BEAUX-ARTS

SOMMAIRE :





## Dessin et Révolution

Art d'agrément jadis qui fut réduit à l'insignifiance sous la tutelle d'une aristocratie peu soucieuse d'instruction sociale, l'enseignement du Dessin n'existait que de nom.

Des hommes qui s'appelaient : Condorcet, Boissy d'Anglas, Daunou, Lequinio, Portiez, Bancal, Coupé, etc. voulaient que la culture du Dessin étendît son action bienfaisante sur le peuple dans ses besoins, comme dans ses aspirations.

Quand on relit leurs discours, projets, etc., où reflète si énergiquement l'amour de nos ancêtres pour les arts, pour la liberté et pour les artistes qui contribuent à l'honorer ; quand on y voit combien était ardente leur préoccupation du rôle qu'est appelé à jouer l'enseignement du Dessin dans la prospérité nationale par l'industrie et le commerce, dans l'éducation nationale par la culture des facultés physiques, intellectuelles et morales, n'a-t-on pas le droit de se demander, en l'an de grâce 1901, si durant le siècle expiré on s'est rendu un compte sérieux de la profondeur de leurs doctrines ?

Et sans nul doute nous avons marché ! mais combien lentement et de quelles résistances d'inertie, de préjugés rencontrés !

Ces députés de la Convention nationale, ces précurseurs de l'avenir, voulaient que tout homme sût dessiner afin qu'il soit aidé dans la lutte pour la vie ; ils le voulaient aussi pour l'élévation intellectuelle que l'esprit peut en garder par l'étude aimée de la nature. Comment ces idées généreuses ont-elles été traduites ?

Jusques et y compris l'Empire, cet enseignement fut délaissé et comprimé, restant le privilège d'une catégorie sociale bien déterminée : les élèves de l'enseignement secondaire. La pédagogie du Dessin n'était alors aucunement soupçonnée ; on livrait en pâture aux élèves, des modèles signés Ducollet, où le beau représenté était laid, où le vrai était devenu faux, et le résultat à la fois négatif, surtout nuisible.

Certes, les temps ont bien changé, car aujourd'hui le Dessin est pratiqué — je ne dis pas encore, hélas ! étudié — dans le plus obscur des hameaux ; c'est dire cependant qu'un progrès considérable a été réalisé. D'ailleurs, les noms de Jules Ferry et d'Eugène Guillaume s'imposent ici à notre respect et je dirai même presque à notre vénération.

Mais dans ce vaste ensemble où la voie avait été si magistralement tracée, que de fissures, vingt ans après, de lacunes et de contradictions !

La *Méthode*? c'est-à-dire trop exclusive, la copie à outrance du plâtre ou de l'es-

tampe qui semble avoir rayé d'un trait de plume la culture de l'esprit et celle de l'âme, celle qui pouvait conduire à l'art.

L'*Unité*? là ou règne la plus entière division par l'interprétation morcelée des programmes.

Le Professeur ? dont les fonctions sont attribuées en partie (dessin dit graphique) à une catégorie de personnes ignorant les programmes des diplômes et possédant leurs ressources bien définies, avec un avancement parfaitement déterminé, ailleurs.

La *Liberté d'initiative*, favorisée pour l'expansion du progrès ? Oh ! ironie amère, combien M. le Ministre avait l'inspiration heureuse, l'autre jour, en prononçant le mot : Éducation !

Voilà bien le lien qui nous manque, la force de cohésion rêvée, celle qui nous donnera la fraternité par l'égalité. Eh bien, oui ! que l'Éducation soit le mot de ralliement des universitaires, soucieux du legs de la Révolution : la Liberté. Non point la Liberté de ne rien faire et de rester petit, inerte, comme un professeur de Dessin bien sage, bien neutre, c'est-à-dire parfaitement inutile, mais la Liberté de se dévouer, d'être utile, d'agir avec foi à l'abri du despotisme industriel pour le respect et pour la grandeur de notre Démocratie.

Le professeur de Dessin, je le répéterai cent fois possède bien des moyens de se rendre précieux à la tâche éducative; plus que nul autre, peut-être, il est susceptible de pouvoir répandre des joies et du soleil dans nos établissements universitaires; il ne recule pas devant la responsabilité : il va au-devant d'elle.

Mais, hélas ! la liberté du dévouement par le travail n'est pas encore éclose ; aussi me sera-t-il permis dans le journal modeste, mais vaillant, tenace et à la vie dure, qui s'appelle le *Moniteur du Dessin*, de pousser cet appel aux suprêmes volontés : A l'aurore du vingtième siècle, puissions-nous, ô Liberté du progrès, voir enfin ton sourire !...

ÉTIENNE BONNAND.

*Professeur de Dessin au Collège de Privas, Rapporteur au Congrès international du Dessin, Collaborateur du Ministère de l'Instruction publique à l'Exposition de 1900.*



# L'Art Plastique

## ART NOUVEAU

Si, avec M. Schœllkopf on raye du Dictionnaire d'Architecture une partie des éléments que renferment les Ordres, avec l'architecte des gares du Métropolitain on rayera tout.

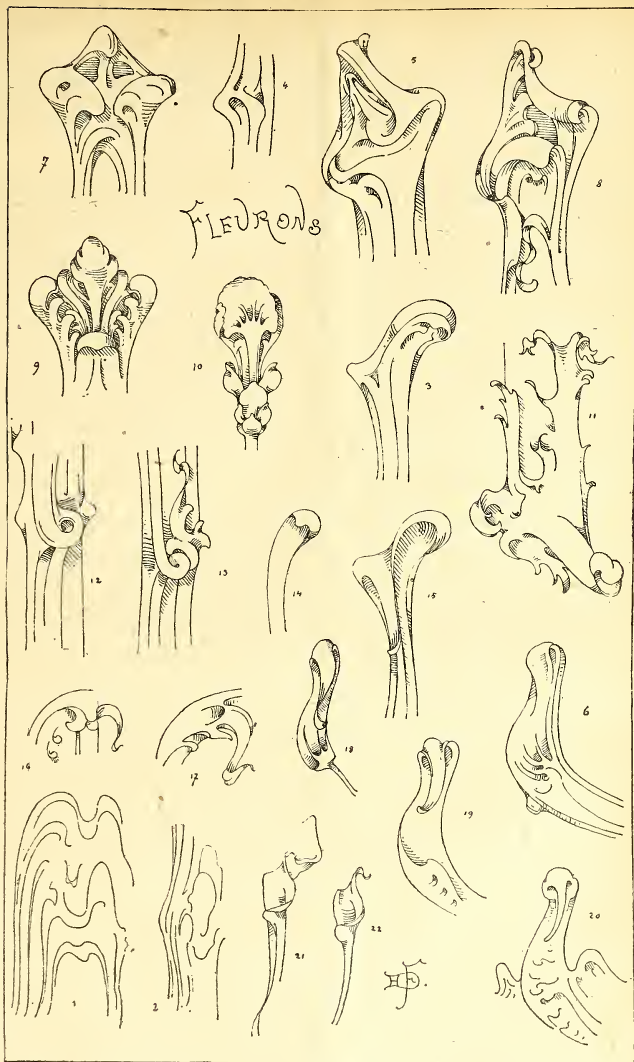
Où est la logique ? Est-ce dans le montage des différentes pièces, est-ce dans le point de départ des ornements ? Non. On y chercherait en vain les principes que nous avons définis, sur le double culot dans la 28e leçon de l'*Ornement d'après la plante*, et qui montre, fig. 206, le mauvais exemple. C'est précisément un exemple analogue qui a inspiré M. Guimard. La serviette du lambris gothique du XVe siècle, voilà l'esthétique de ses montants et supports, qui ne partent ni du bas ni du haut, mais des milieux. Harmonie par les draperies flammées, peut-être ; quant au sentiment, il n'est pas bien gai.

Plus de styles expliqués par l'enchaînement des idées et de la nature végétale. Il suffira de copier les sinuosités que donne, non le tronc, mais la planche rabotée du sapin, des os, des fleurons déformés, des têtes de canards japonais, des crochets de gouttière, etc., etc. En un mot, tout ce qu'on voudra. Pourvu qu'à l'instar du peintre de nœuds de bois, on conduise sur le tout un peignage en règle, et qu'aux attaches ou nœuds on substitue un méli-mêlo de pénétrations, à droite, à gauche, en haut et en bas, avec un tel acharnement, jusqu'à ce qu'on n'y voie plus rien qui ressemble à quelque chose, afin de pouvoir dire qu'on a dégagé des formules d'écoles : l'*art nouveau de la fonte de fer*.

Il faut avoir la dose de l'éducateur convaincu, pour rattacher à quelque chose ces formes de grotesques, aux arêtes arrondies, aux volutes noyées, afin de les rendre compréhensibles à ceux qui voudraient s'en inspirer quand même.

Avec le monde sous-marin : les algues, les mousses, les moisissures et les microbes, ne peut-on faire aussi le *style des rayons X*.....?

Si style veut dire parti pris, il faut, si l'on veut être suivi, que ce parti pris soit à la por-




Annotations explicatives. — Ce sont : *Pour la nature vivante :* Bourgeons de marronnier, fig. 10; feuilles de chicorée, 11 et 13; pétales de fleurs de chrysanthème, 14; herbe à ruban, 16 et 17; feuille d'arum naissante, 22. — *Pour la nature morte :* Nœuds du bois de sapin, fig. 1 et 2, dessinés sur le bois même de la table de la bibliothèque de l'*Union centrale des Arts décoratifs.* — Coin de mouchoir froissé, fig. 21. — *Pour les styles :* Fleurons xv<sup>e</sup> siècle, fig. 4 et 5; fleurons roman, 7 et 9; feuilles dans les manuscrits, xi<sup>e</sup> et xii<sup>e</sup> siècles, 8, 15, 18 et 19; bronze ancien japonais, fig. 20. — Les motifs à silhouettes ondulées des fig. 3, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 16, 17, dépouillées de ce qui en faisaient des chrysalides, nous montrent tous les éléments de l'*Art nouveau français*, comme on peut le voir dans les planches précédentes.

tée de tous; il faut qu'on voie les formes sans être obligé de les deviner à travers un voile. H. Despois de Folleville.

NÉCROLOGIE

# Paul Nanteuil

L'Enseignement du dessin a fait une perte cruelle au début de l'année. M. Paul Nanteuil, artiste peintre, professeur honoraire de l'Enseignement du Dessin au Lycée Condorcet, ancien professeur de dessin et inspecteur de cet enseignement dans les écoles de la Ville de Paris, est mort dans son petit hôtel de la rue Ballu, le 9 janvier dernier, à l'âge de soixante-six ans, des suites d'une congestion pulmonaire contractée dans les derniers jours de décembre.

Son père, Charles-François Nanteuil, statuaire, né en 1792, membre de l'Institut, professeur pendant plus de vingt-cinq ans à l'école des Beaux-Arts avait remporté le grand prix de Rome en 1817. On doit à cet artiste entre autres œuvres importantes à Paris, la charmante *Eurydice mourante* du jardin du Palais-Royal, les bas-reliefs placés au-dessus des portes du Panthéon; les trois figures qui surmontent le fronton de Notre-Dame-de-Lorette : la *Foi*, l'*Espérance* et la *Charité;* les sculptures du fronton de l'Église Saint-Vincent de Paul; *Sainte-Marguerite*, à l'église de ce nom (1), etc., etc.

Son oncle, Célestin Nanteuil, le grand lithographe de l'époque romantique, avait de 1840 à 1856 illustré les premières éditions de Victor Hugo, d'Alexandre Dumas, de Balzac, etc.

Paul Nanteuil s'était d'abord destiné à la peinture; il avait obtenu à l'Exposition Universelle de 1855, à vingt ans, une mention honorable. Depuis, de loin en loin, il avait envoyé quelques tableaux de genre ou de sujets religieux au Salon.

C'est vers 1863 qu'il se consacra presque exclusivement à l'enseignement du Dessin. Successivement professeur aux Lycées Saint-Louis et Condorcet, il devenait aussi, en 1865, professeur de dessin dans les Écoles primaires de la Ville de Paris. Il y a une dizaine d'années, sur la proposition de M. Eug. Carriot, directeur de l'Enseignement primaire à l'Hôtel de Ville, M. Poubelle, alors préfet de la Seine, le nommait inspecteur.

Pendant la guerre de 1870-1871, Paul Nanteuil prit une grande part à l'organisation des ambulances de la rive gauche. Décoré de la médaille militaire, à la suite du siège de Paris pour son dévouement dans l'affaire du plateau de Châtillon et de la bataille de Champigny, il avait été, depuis, nommé officier de l'Instruction publique, et décoré de divers ordres étrangers.

Il y a deux ou trois ans, Paul Nanteuil avait été profondément affecté par la perte de souvenirs précieux : un incendie se déclara dans son hôtel, et il eut le chagrin de voir consumer en quelques heures un véritable trésor artistique composé de maquettes et esquisses des œuvres principales de son père; de dessins originaux et de lithographies introuvables de son oncle; de mille souvenirs donnés par des artistes illustres, camarades de son père, véritable collection dans laquelle on pouvait suivre l'histoire des sculpteurs, des peintres et des graveurs de tout un siècle!

Aimable autant que serviable, Paul Nanteuil, pendant les trente-cinq années d'enseignement ou d'inspectorat du Dessin à Paris, fut aimé et apprécié aussi bien de ses élèves des Écoles primaires que de ceux de l'Enseignement secondaire; il est resté jusqu'à son dernier jour l'ami de ses subordonnés, aussi bien que de ses collègues.

Au cimetière Montparnasse, où il a été inhumé auprès de son père, deux discours ont été prononcés, l'un par M. Guébin, inspecteur principal de l'enseignement du dessin de la Ville de Paris, architecte du Gouvernement, au nom de l'Administration; l'autre par M. Edmond Valton, artiste peintre, professeur de dessin et président de l'Association amicale des professeurs de dessin de la Ville de Paris, au nom des professeurs de dessin. C'est en termes émus qu'ils ont exprimé les regrets qu'emportait Paul Nanteuil, dans la tombe (1). J. C.

(1) Cette figure est la première statue qui ait été exécutée en marbre de Saint-Béat.

(1) Ces discours ont été publiés dans le *Bulletin de l'Association des Professeurs de Dessin de la Ville de Paris*, de janvier 1901.

# Comité Permanent
## INTERNATIONAL
## DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

Dans sa séance du 28 janvier dernier le *Comité permanent* a adopté le règlement que nous donnons ci-après.

Dans une très prochaine réunion le Comité nommera des commissions spéciales chargées d'étudier les moyens de réaliser les vœux émis par le Congrès de 1900.

### RÈGLEMENT

ARTICLE PREMIER. — Le *Comité permanent International* constitué par le 1er Congrès international de l'Enseignement du Dessin tenu à Paris du 29 août au 1er septembre 1900, a pour but de poursuivre, avec le concours des Pouvoirs publics, tant en France qu'à l'Étranger, la réalisation des vœux émis par le Congrès; de centraliser tous les documents et renseignements relatifs à l'Enseignement du Dessin; de faciliter l'organisation des futures sessions du Congrès et d'établir un lien entre elles.

Il se compose de 18 membres français élus par le Congrès dans sa séance du 1er septembre 1900, et de délégués officiels ou professeurs étrangers ayant pris part au Congrès et nommés par leurs gouvernements respectifs ou agréés par le comité.

ART. 2. — Les membres du *Comité permanent* international sont nommés par les congrès internationaux successifs de l'Enseignement du Dessin; ils sont maintenus dans leurs fonctions ou renouvelés après chaque session. — Le comité élit son bureau composé de : un président, un secrétaire, un trésorier.

ART. 3. — Par mesure transitoire :

Le président, la secrétaire générale et le trésorier du Congrès de 1900 restent, jusqu'à la prochaine session président, secrétaire générale et trésorier du *Comité permanent*.

ART. 4 — Le siège du *Comité permanent* est fixé jusqu'à la prochaine session, au siège de l'*Association amicale des professeurs de dessin de la Ville de Paris*, 117, boulevard Saint-Germain (Cercle de la Librairie.)

ART. 5. — Les séances du comité, pour cette première session, sont fixées au 10 janvier, 10 avril, 10 juillet, 10 octobre de chaque année. Tous les membres ont voix délibérative, les décisions sont prises à la majorité des membres présents.

ART 6. — Le comité peut se subdiviser en commissions d'études permanentes ou temporaires, pour étudier les diverses questions portées à l'ordre du jour.

Chaque commission nomme un rapporteur qui soumet, tous les trimestres, à l'approbation du comité le travail de la commission dont il fait partie. — (Les réunions de ces commissions ainsi que celles du bureau) sont indépendantes de celles du comité.

ART. 7. — Le bureau du comité est chargé de porter à la connaissance des délégués officiels tous renseignements ou documents relatifs à l'Enseignement du Dessin, à charge pour eux de les transmettre aux intéressés dans leurs pays respectifs.

ART. 8. — Les délégués étrangers sont priés, en retour, de faire parvenir au siège du comité tous renseignements ou documents émanant de leur pays, pouvant intéresser l'Enseignement du Dessin.

ART. 9. — Le comité se réserve le droit de publier le résumé de ses travaux de telles manière qu'il le jugera convenable : bulletins, circulaires, etc.

ART. 10. — Les bulletins ou circulaires publiés par les soins du *Comité permanent international*, seront adressés à tous les membres de l'Enseignement et à toute personne qui en fera la demande moyennant une cotisation annuelle de 1 fr. 50.

*La Secrétaire générale du Comité permanent,*
LUISA CHATROUSSE.

---

## ASSOCIATION AMICALE
DES
## PROFESSEURS DE DESSIN

Le 31 janvier, l'Association a tenu son Assemblée générale annuelle pour les élections du *Conseil*, qui se trouve ainsi composé pour l'année 1901.

**Série renouvelable en 1902.**

Mmes Chatrousse, Luneau, Massé, Vimont.
MM. Bloch-Alcan, Clément, Valet, Valton.

**Série nouvelle.**

Mmes Dupuy, Hervegh, Imbs, Voisin.
MM. Astaix, Cuyer, Francken, Méjean.

Jeudi, 7 février, le nouveau Conseil s'est réuni pour l'élection de son bureau.

Ont été élus :

*Président* : M. FRANCKEN.
*Vice-présidente* : Mlle LUNEAU.
*Secrétaire* : M. MÉJEAN.
*Secrétaire-adjointe* : Mlle IMBS.
*Trésorière* : Mlle VOISIN.
*Trésorière-adjointe* : Mlle HERVEGH.
*Bibliothécaire-archiviste* : M. ASTAIX.

Après la constitution du bureau, le Conseil s'est occupé du banquet annuel, qui aura lieu en mars.

# Documents Officiels

### LE RUBAN ROUGE

Sont nommés dans l'ordre de la Légion d'honneur :

*Au grade de commandeur* :

M. Nénot, architecte des bâtiments civils, membre de l'Institut.

*Au grade d'officier* :

M. Paul Ferrand, chef de la division de la comptabilité, au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

M. Le Breton, directeur des Musées de la Ville de la Rouen.

*Au grade de chevalier* :

M. Barreau, inspecteur de l'enseignement primaire à Paris.

M. Adolphe Mallet, chef de bureau adjoint au cabinet du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Nota. — *Le mois prochain, nous passerons les distinctions honoriques, le manque de place ne nous permettant pas de le faire ce mois-ci.*

### NOMINATION

M. Authier, professeur de Dessin au collège de Romans, est nommé, sur sa demande, professeur de Dessin, au collège de Béziers.

M. Dourille, professeur de Dessin au collège de Briançon, est nommé, sur sa demande, professeur de Dessin au collège de Romans.

**A l'Ecole polytechnique.** — M. Maurice Eliot. artiste peintre, professeur de dessin dans les écoles de la ville de Paris, est nommé maître de dessin à l'Ecole polytechnique.

**Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.** — Un concours sera ouvert au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le mardi 19 mars 1901, en vue de cinq vacances d'emploi de rédacteur à l'administration centrale.

Les candidats devront adresser au ministre (bureau du cabinet) une demande rédigée sur feuille de papier timbré de 50 centimes, à l'effet d'être autorisés à prendre part au concours. Ils devront justifier de la qualité de Français, établir qu'ils ont pleinement satisfait à la loi sur le recrutement, et être âgés de moins de trente ans. Ils auront à produire le titre de licencié en droit, de licencié ès lettres, ou de licencié ès sciences.

Le registre d'inscription sera clos le *samedi 2 mars 1901* au soir.

**Concours pour dix emplois d'inspecteurs et cinq emplois d'inspectrices départementales du travail dans l'industrie.** — Par arrêtés en date du 1er février 1901, le ministre du Commerce et de l'Industrie a décidé qu'un concours pour l'emploi d'inspecteur départemental stagiaire du travail dans l'industrie, sera ouvert le lundi 6 mai 1901, et qu'un concours pour l'emploi d'inspectrice départemental, stagiaire du travaii dans l'Industrie sera ouvert le 10 mai 1901.

Le nombre des places mises au concours est fixé à dix pour les inspecteurs, et à cinq pour les inspectrices; les candidats et candidates seront nommés suivant l'ordre de classement, au fur et à mesure des vacances.

Les épreuves écrites commenceront à neuf heures du matin, à Paris, Tours, Dijon, Nancy, Lille, Rouen, Nantes, Bordeaux, Toulouse, Marseille et Lyon, dans un local désigné à cet effet par le préfet.

Les épreuves orales seront subies à Paris.

Les demandes d'admission, accompagnées de toutes les pièces exigées, doivent parvenir au ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des télégraphes, avant le 10 mars 1901. Il ne sera donné aucune suite aux demandes qui arriveraient après cette date.

Le programme du concours est tenu à la disposition des intéressés, à Paris, au ministère du Commerce, de l'Industrie (direction du travail, 2e bureau), rue de Varenne, 80, et, en province, dans toutes les préfectures.

Traitement. — Les inspecteurs et inspectrices stagiaires, ont un traitement annuel de 2.400; les *inspecteurs départementaux* reçoivent, en 5e classe, un traitement de 3.000 fr.; en 4e classe, 3.500 fr.; en 3e classe, 4.000 fr.; en 2e classe, 4.500 fr.; en 1re classe, 5.000 fr. Les *inspecteurs divisionnaires* ont un traitement, en 3e classe, de 6.000 fr.; en 2e classe, de 7.000 fr., et en 1re classe, de 8.000 fr.

**Les concours agricoles.** — Le *Journal officiel* publie un arrêté du ministre de l'Agriculture, décidant que les concours régionaux agricoles auront lieu, en 1901, dans les villes et aux époques ci-après : Nice, du 20 mars au 8 avril; Montauban, du 18 au 27 mai ; Châteauroux, du 25 mai au 2 juin; Epinal, du 8 au 16 juin; Nantes, du 22 au 30 juin.

Nous indiquerons en temps utile, s'il y aura dans ces divers concours une exposition des Beaux-Arts.

**Ecole polytechnique.** — Les candidats à l'École polytechnique en 1901 sont prévenus que le ministre de la Guerre a fixé à 180 le nombre des élèves à admettre à ladite école à la suite du concours de cette année.

Les élèves démissionnaires avant leur entrée à l'École seront remplacés de manière à compléter l'effectif présent à 180 au moment de l'ouverture des cours.

**Bourses des lycées et collèges.** — Les sessions d'examens d'aptitude aux bourses dans les lycées et collèges s'ouvriront dans tous les départements :

1° Pour les jeunes gens, le lundi 1er avril prochain ;

2° Pour les jeunes filles, le jeudi 18 avril prochain.

Les inscriptions seront reçues au secrétariat de chaque préfecture, du 1er au 25 mars prochain.

**Demandes de dispenses pour les examens des certificats d'aptitude de l'enseignement primaire.** — Les candidats qui auraient à solliciter des dispenses d'âge ou de stage en vue de prendre part, en 1901, aux examens des certificats d'aptitude de l'enseignement primaire (*professorat, travail manuel, langues vivantes, etc.*), sont informés que leurs demandes, pour être examinées utilement, devront parvenir à M. le Ministre, par l'entremise des Recteurs, *avant le 15 avril 1901.*

**Le concours de maisons.** — M. Bouvard doit convoquer prochainement les membres du jury du concours de maisons, qui se trouve aujourd'hui complété.

Ses collaborateurs seront : MM. Froment-Meurice, Ernest Caron, Quentin-Bauchart, Ballière, Tournade, conseillers municipaux ; Sauger, architecte voyer en chef de la Ville de Paris, et deux architectes élus par les concurrents.

Le nombre des immeubles à examiner est de cinquante-neuf. Ils ont été construits par cinquante-huit architectes.

Le premier concours qu'on aura à juger est celui des maisons construites dans le courant de 1899.

Mais le jury devra se réunir de nouveau deux fois encore cette année pour juger les concours de maisons construites en 1900 et, d'autre part, des maisons de la nouvelle rue Réaumur.

Six médailles seront décernées pour chacun de ces trois concours, et les dix-huit propriétaires des maisons primées bénéficieront, comme pour le concours de 1898, d'une réduction de moitié des droits de voirie.

## AVIS

**Pour être agréable à nos lecteurs. nous nous proposons de faire passer chaque mois dans le MONITEUR DU DESSIN tous les concours du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, du Ministère du Commerce et de l'Industrie, voire même du Ministère des Travaux publics, se rattachant d'une manière directe au Dessin, avec indication des dates pour les demandes d'admission et tous renseignements utiles pour se procurer la donnée complète des programmes.**

# SUJETS D'EXAMENS

### ÉPREUVES DE DESSIN

**données dans quelques examens à Amiens**
**(Académie de Lille.)**

Aspirants.

*Concours d'admission à l'école Normale d'instituteurs* (Juillet 1900) : Une chaise.

*Brevet élémentaire* (2e session, octobre 1900) : Un tréteau (croquis côté).

*Brevet supérieur* (2e session, octobre 1900) : Une rosace.

(Rosace de l'ancien Hôtel de Ville de Paris.)

*Communiqué par M. Camille Gémonet, professeur de dessin au lycée d'Amiens.*

Aspirantes.

*Concours d'admission à l'école Normale d'institutrices* (Juillet 1900) : Une ombrelle.

*Brevet élémentaire* (2e session, octobre 1900). Un arrosoir de jardin.

*Brevet supérieur* (2e session, octobre 1900) : Composer, à l'aide d'une branche de *vigne vierge*, une frise destinée à être brodée en applique pour décorer la partie supérieure d'un *paravent à trois feuilles.*

La largeur de chacune des feuilles étant de $0^{m},35$.

Indiquer, si possible, l'ensemble du décor en croquis réduit.

*Communiqué par Mlle Watelet, professeur de dessin à l'école Normale d'institutrices de Laon.*

### RENSEIGNEMENTS ET CONSEILS

L'épreuve pour le brevet élémentaire : *Une corbeille à papier* n'est pas très satisfaisante ; la position renversée sur le sol laisse surtout bien à dire. Il a été recommandé déjà de dessiner en pointillé la partie invisible des ellipses, afin de placer comme il convient, les droites qui les rejoignent. La ligne d'horizon doit être toujours très nette ; le négliger compte pour une faute.

Les résultats des deux derniers programmes de composition décorative pour *costume de drap cuir* prouvent beaucoup d'efforts, récompensés pour quelques-uns par une épreuve bien réussie, donc bien notée ; compris en général et d'un trait correct. Envoyé avec les épreuves les remarques particulières.

La largeur d'un centimètre et demi demandée pour l'applique ou galon indiquait que l'un ou l'autre ne devrait être plus étroit pour le drap cuir, dans une décoration en *bâtonnets* entrecroisés ou non, mais en ligne droite, ou légèrement courbe ; cette disposition est très en

faveur actuellement. En prévoyant la probabilité de compositions en ce sens, en y invitant peut-être, l'énoncé ne signifiait pas l'obligation d'entourer toute forme déterminée (ornement ou moins encore une feuille) d'une largeur bien trop encombrante pour cela. D'autre part, aucun motif n'ayant été désigné, mais seulement la forme et la matière de l'objet à décorer, comme celle de la décoration même, il s'agissait de trouver ce qui devait être indiqué par le dessin, pour l'exécution à la fois pratique autant que gracieuse de chacune des parties d'un tout, donné en deux devoirs.

Eugénie Luneau.

## CERTIFICAT D'ÉTUDES PRIMAIRES

Une feuille de lilas étant donnée, en décorer un carré de 8 centimètres. Cette figure géométrique sera construite à main levée comme les feuilles qui y seront inscrites.

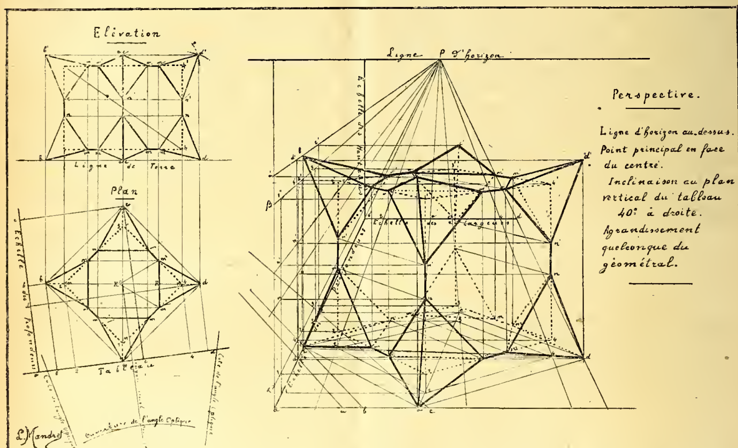
Sur un quart de papier Ingres. Durée de l'épreuve, 1 heure.

## BREVET ÉLÉMENTAIRE

D'une grandeur de 12 centimètres, dans sa plus grande dimension, faire le dessin d'une échelle double sur un quart de feuille d'Ingres. Durée de l'épreuve : 1 heure.

E. L.

## CERTIFICAT D'APTITUDE A L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN
### dans les Écoles normales




*Solution.*

Il est nécessaire de mettre le cube sur une diagonale parallèle au plan vertical :

1° Pour en avoir la vraie grandeur et déterminer en en prenant le tiers, la longueur de l'arête du tétraèdre ;

2° Pour que les tétraèdres posés aux extrémités de cette diagonale aient une face perpendiculaire au plan vertical, et que l'on puisse déterminer facilement la projection du sommet.

Les faces perpendiculaires au plan vertical sont celles qui s'appuient sur le plan *mm'* perpendiculaire au plan de front. Ces faces se projettent sur le plan vertical suivant une ligne qui est égale à la médiane du triangle de face.

On construit donc en *mkm'* le rabattement de cette face pour avoir la médiane *kr*.

De *m* comme centre, avec *kr* comme rayon on décrit un arc de cercle *pq* sur lequel doit se trouver le sommet.

Avec le même rayon et du même centre on recoupe l'arête 4 4' du cube pour avoir le point *n'*, ce qui donne en *mm'n'* la base du tétraèdre.

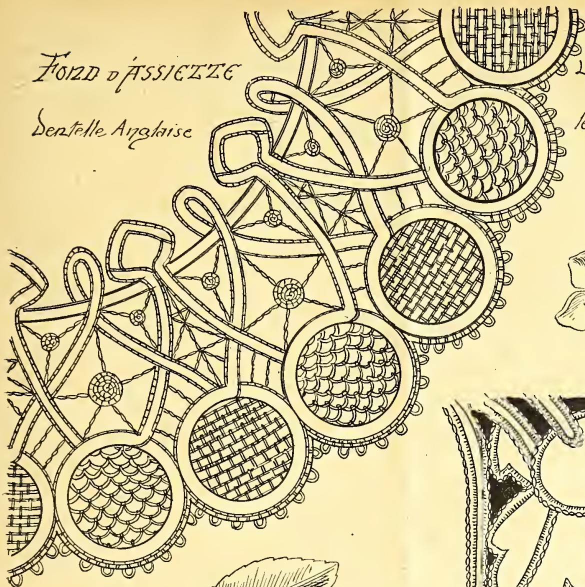
Les deux faces du tétraèdre qui coupent les faces latérales du cube se rencontrent suivant une arête qui est de front.

Donc de *n'* comme centre avec une longueur égale à *mm'* (c'est-à-dire le tiers de la diagonale du cube) on recoupe l'arc *pq* en *d'*, et l'on détermine ainsi la projection verticale du sommet.

Tous les tétraèdres ayant les mêmes dimensions, il est facile d'en achever les projections.

L. Mandret.

# Composition Décorative pour les Travaux à l'Aiguille




Les Cerises et leur Interprétation



M. Wm Gautier

Chemin de Table (broderie Richelieu)

## SOLUTION DU PROBLÈME
### posé dans le numéro du 15 Janvier 1901

La rédaction du *Moniteur du Dessin* me transmet diverses solutions répondant au problème graphique énoncé au dernier numéro ; parmi elles nous ne retiendrons que celles de M[lle] *Suzanne Bloch, de Paris* et *M. Quency, professeur à l'Ecole Normale de Lyon.* Tous deux donnent la justification théorique du procédé employé, procédé qui n'est autre que la construction classique du raccord circulaire reliant un point d'une droite à une circonférence. Nous rappelons brièvement dans les figures ci-dessous, quatre solutions du problème ; comme la remarque en a été faite par les correspondants, les solutions peuvent varier à l'infini.

*Figure* 1. Suzanne Bloch. Prendre un point *p* sur AO et tracer le premier arc de rayon Ap, porter Ap en Bq, joindre Pq, la perpendiculaire *nc* élevée au milieu donne en C sur BO le second centre, M est le point de raccord, PMM' la 1[e] normale et *n ll'* la seconde.

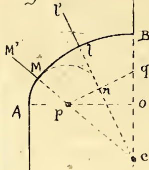
*Figure* 2. Quency. Tracer un premier cercle AO, mener O, H parallèle à BO, tracer BH qui donne T sur la circonférence, c'est le point de contact ; TO, O² ligne des centres donne le centre du grand arc. Dans l'un et l'autre cas, l'on peut choisir le premier centre sur BO, les constructions sont analogues.

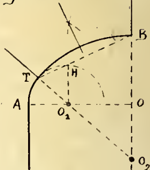
Il est possible aussi de recourir aux tracés classiques de l'anse de panier à trois centres ; voici les deux variantes habituelles.

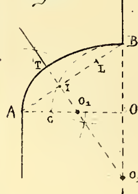
*Figure* 3. Tracer le cercle de rayon BO, et sur AB porter BL = AC, par le milieu I de AL, mener la perpendiculaire qui donnera les deux centres cherchés O¹ et O².

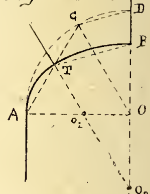
*Figure* 4. Tracer le cercle de rayon AO, porter AC égal à AO, et joindre CD, par B mener la parallèle à CD qui fournit le point de raccord T ; TO, O² parallèle à CO fournit la ligne des centres.

Nous ferons remarquer que cette construction géométrique s'appliquant à des tracés classiques offrait par elle-même un faible intérêt ; la forme de l'énoncé sollicitait autre chose de plus d'utilité et d'attrait, et c'est jus-



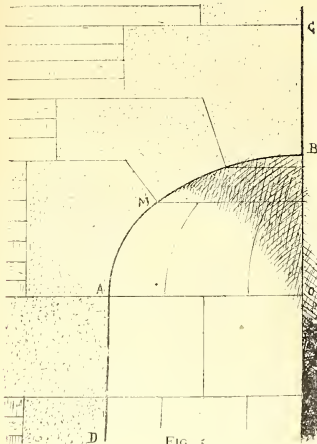




Fig. 5.

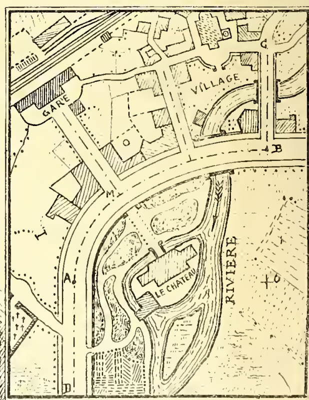



Fig. 6.

tement cette seconde partie qui a été délaissée, bien à tort, par les correspondants du *Moniteur*. Nous devons dire que nous avons eu, d'autre part, une trentaine de solutions, plus ou moins heureuses, cela va sans dire, mais où chaque concurrent s'était efforcé de retrouver dans la pratique des matières l'utilisation de l'un ou l'autre des tracés graphiques ci-contre. Les applications étaient toutes différentes, chacun ayant tenu à produire une solution personnelle.

Ces applications se rapportaient à l'appareillage de la pierre, la menuiserie, la serrurerie, la cartographie, la robinetterie, la mécanique (matériel de transmission, d'imprimerie, de découpe, d'électricité), ce qui sort un peu, par sa variété, de la seule utilisation entrevue par M. Quency et Mlle Bloch, le tracé de la voûte en anse de panier.

Voici, mises en parallèle, deux solutions originales de la question proposée. Fig. 5. (Encorbellement sur l'angle à pan coupé d'un édifice). Fig. 6 (routes circulaires et normales sur un plan topographique). F. J. Pillet.

*Ingénieur des Arts et Manufactures.*

**CERTIFICAT D'APTITUDE**

**à l'enseignement du Dessin dans les Lycées et Collèges** (*1er degré*).

I. — Géométral (4 heures).

1° Faire le relevé géométral du vase cratère dans sa position normale.

2° En déterminer les ombres propres et portées (à 45 degrés).

II. — Perspective (4 heures).

1° Perspective du même vase, son axe formant un angle de 50 degrés avec le plan horizontal.

L'angle que forme la projection horizontale de cet axe avec le tableau est laissé au choix du candidat.

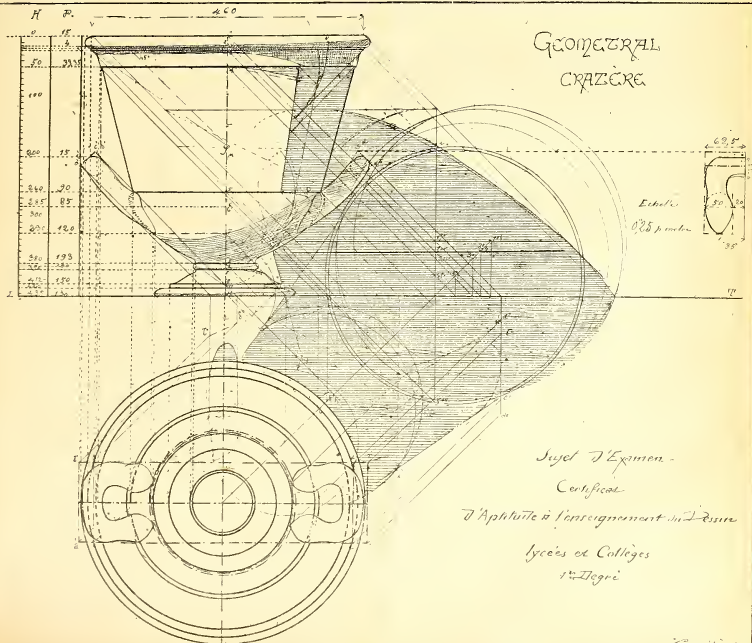
2° Ombres : le soleil étant placé devant le tableau et derrière le spectateur.

III. — Académie.

Antinoüs.

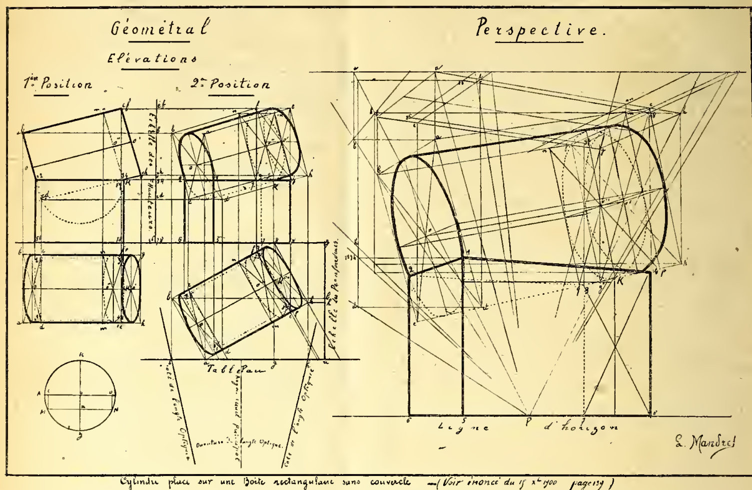
IV. — Ornement.

Chapiteau corinthien du temple de Jupiter Stator. Gautier.



## CERTIFICAT D'APTITUDE AU PROFESSORAT DU DESSIN DANS LES ÉCOLES NORMALES

*Solution.*




Cylindre placé sur une Boîte rectangulaire sans couvercle — (Voir énoncé du 15 Xbre 1900 page 159)

# EXPOSITIONS ET CONCOURS

**Quatrième concours de dessinateurs du Patronage Industriel des Enfants de l'Ebénisterie.** — *Règlement* : Le Patronage industriel des Enfants de l'Ebénisterie organise ce concours dans le but de créer, chez les dessinateurs, une émulation les entraînant à la recherche d'*idées décoratives nouvelles*, répondant aux mœurs et aux besoins du jour, et de permettre aux talents originaux de se faire connaître et apprécier des industriels pouvant les employer.

Toute personne, sans distinction d'âge, peut prendre part au concours, en se faisant inscrire au Secrétariat du Patronage, 15, rue de la Cerisaie.

Les concurrents pourront présenter plusieurs projets s'ils le désirent.

Des projets présentés en collaboration seront admis.

Les projets présentés au concours ne pourront porter aucune signature ni marque visible.

Un numéro d'ordre sera donné à chaque concurrent au moment de l'inscription. Ce numéro devra être tracé dans un des angles des dessins, et caché par une bande de papier collée pour pouvoir être détachée en laissant reparaître le numéro, après le classement par le Jury.

Les concurrents devront déposer leurs œuvres, ainsi marquées, au Secrétariat du Patronage, 15, rue de la Cerisaie, avant le 9 mars prochain.

Le Jury sera composé de quatre membres désignés par le Patronage, et de quatre membres nommés à l'élection par les concurrents, en dehors d'eux.

Ces diplômes et médailles seront remis aux lauréats le jour de la distribution des récompenses du Patronage, à la mairie du IVe arrondissement.

Une exposition publique des œuvres, ayant pris part au concours, aura lieu pendant la quinzaine qui suivra le classement par le Jury.

Le Patronage se réserve le droit de conserver, dans son musée, les photographies des dessins primés qui ne lui seraient pas laissés par les auteurs, de les publier dans le Bulletin de la Chambre syndicale de l'Ameublement, ou dans des revues, et de les faire figurer dans les expositions publiques auxquelles il pourra prendre part. Sujet de concours :

*Meubles pour cabinet de toilette d'une élégante.*

Les concurrents devront représenter :

Une *grande toilette* avec *glace et étagère* pour flacons au-dessus du marbre.

Une *table à coffrer* avec *glace* et un *siège* à dossier bas allant avec.

Ils pourront, s'ils le jugent à propos, y

joindre des meubles accessoires et représenter l'ensemble du mobilier.

Les concurrents devront se préoccuper des *proportions* et *dispositions* à donner aux meubles pour répondre à l'usage auquel ils sont destinés.

La décoration devra être *originale* et *simple* évitant une exécution trop coûteuse.

**Troisième exposition publique de travaux artistiques concourant à la décoration du mobilier** — *Règlement* : Une exposition publique et gratuite ayant pour but de mettre les artistes concourant à la décoration du mobilier, en rapport avec les industriels et les personnes qui s'intéressent au progrès de l'art décoratif, sera organisée par les soins du Patronage industriel des Enfants de l'Ebénisterie.

Toute œuvre, profils, dessins, maquettes ou objets déterminés, concourant à la décoration du mobilier, tels que : *dessins d'ensemble*, *peintures décoratives*, *motifs de sculpture*, *ferrures apparentes*, *bronzes*, *galvanos*, *cuirs gaufrés et sculptés*, *marqueteries*, *broderies et applications sur étoffe*, *toiles et papiers peints*, *céramiques*, *pyrogravures*, etc., etc., pourra être admise à l'exposition, si elle possède une originalité et un caractère artistique nouveau, et non connu déjà dans le commerce.

Une commission nommée par le Conseil d'administration du Patronage pourra éliminer tout envoi ne répondant pas aux conditions indiquées ci-dessus.

Les objets admis seront exposés avec le nom et l'adresse des artistes qui les ont créés.

L'exposition durera quinze jours, du 11 au 25 mars prochain ; des invitations seront envoyées aux fabricants et commerçants appartenant aux industries du mobilier, ainsi qu'aux amateurs, critiques d'art, journalistes, s'intéressant aux arts décoratifs.

Les envois devront être parvenus le 3 mars, au plus tard, 77, avenue Ledru-Rollin, au siège social du Patronage.

Ils pourront être repris du 27 mars au 7 avril suivant : passé ce délai, le Patronage déclinera toute responsabilité envers les propriétaires.

**Maison d'Art lorraine.** — *Programme du 2e cours d'Art décoratif* : Une entrée de boite aux lettres en métal. — Rendu grandeur d'exécution.

1er prix : 25 francs, 2e prix : 10 francs, 3e prix : Un livre d'art.

*Programme du 2e concours de photographie* : Effets de brouillards, nuages.

1er prix : 10 francs, 2e prix : un livre d'art, 3e prix : une boite plaques 13 × 18, 4e prix : une boite plaques 13 × 18.

Les projets et photographies devront être parvenus le 25 février à la Maison d'Art lorraine, 38, rue Stanislas, à Nancy, en se conformant au règlement général.

CH. FRIDRIC, directeur.

**Galerie Durand-Ruel**, 16, rue Laffitte. — Exposition des œuvres de Charles Guilloux, du 7 au 23 février (dimanches exceptés).

**Cercle Volney.** — Rue Volney. — Exposition de peinture jusqu'au 22 février. — Exposition d'aquarelles et de dessins du 4 au 18 mars.

**Grande Salle Petit.** — Rue de Sèze. — Exposition de la Société *les Arts réunis*, à visiter du 25 février au 7 mars.

**Galerie A. Vollard.** — 6, rue Laffitte. — Exposition Cézanne, à visiter tous les jours (sauf le dimanche) du 22 janvier au 20 février.

**Exposition des Femmes peintres et sculpteurs.** — (Grand Palais des Champs-Elysées) avenue d'Antin. — L'ouverture aura lieu le dimanche 24 février, à 10 heures du matin. Exposition de peinture, sculpture, dessins, aquarelles, pastels, cartons, faïences, etc. Envoi jusqu'au 12 février.

**Union artistique de Toulouse.** — La dix-septième exposition des ouvrages de peinture, sculpture, dessins et lithographie s'ouvre à Toulouse ; les envois devront être remis du 20 au 28 février 1901, chez M. Ferret, emballeur, 13, rue du Dragon, à Paris.

On peut demander le programme à M. le Président de l'Union artistique à Toulouse.

**3e Exposition des Peintres de montagne.** — La 3e exposition des *Peintres de montagne* s'ouvrira le 2 mars, pour se terminer le 20 du même mois, au Cercle de la Librairie, 117, boulevard Saint-Germain, de 1 à 5 heures.

On peut se procurer des cartes, au Cercle de la Librairie, au Club Alpin, 30, rue du Bac, et au bureau du *Moniteur du dessin*.

La 21e exposition des *Amants de la nature* suivra très probablement celle des *Peintres de montagne* au Cercle de la librairie. Nous donnerons, dans le numéro de mars, la date d'ouverture, afin de permettre aux artistes de visiter cette très intéressante exposition, qui est, chaque année, un véritable régal pour les amateurs.

**Pyrogravure.** — Mme Saint-Maxen, a commencé à l'*Institut Parisien*, 46, rue Richer, un cours où l'on étudie le travail du cuir repoussé : la pyrogravure, l'aquarelle, le pastel et la miniature, les mercredis à 2 heures, 20 francs par mois ; 15 francs pour les abonnés ou lecteurs du *Moniteur du dessin*.

**MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS**

# TABLEAU GÉNÉRAL

***Des dates des examens et concours de l'enseignement primaire en 1901.***

| DÉSIGNATION DES EXAMENS | DATE de l'ouverture de la session | DATE de la clôture du registre d'inscription |
|---|---|---|
| Certificat d'aptitude à l'enseignement du dessin dans les écoles normales et dans les écoles primaires supérieures. (Aspirants et *aspirantes*) | 5 mars. | 23 février. |
| Examen pour l'obtention des bourses dans les établissements d'enseignement primaire supérieur — Aspirants | 9 mai. | 30 mars. |
| Examen pour l'obtention des bourses dans les établissements d'enseignement primaire supérieur — *Aspirantes* | 13 mai. | Idem. |
| Certificat d'aptitude au professorat des écoles normales et des écoles primaires supérieures (Lettres et sciences) — Aspirants | 19 juin. | 18 mai. |
| Certificat d'aptitude au professorat des écoles normales et des écoles primaires supérieures (Lettres et sciences) — *Aspirantes* | Idem. | Idem. |
| Concours d'admission à l'école normale supérieure d'enseignement primaire de Saint-Cloud | 26 juin. | 25 mai. |
| Concours d'admission à l'école normale supérieure d'enseignement primaire de Fontenay-aux-Roses | Idem. | Idem. |
| Certificat d'aptitude à l'enseignement du travail manuel dans les écoles normales et dans les écoles primaires supérieures. (Aspirants et *aspirantes*) | 1er juillet. | 1er juin. |
| Concours pour l'obtention des bourses de séjour à l'étranger — Elèves des écoles primaires supérieures | 16 juillet. | 15 juin. |
| Concours pour l'obtention des bourses de séjour à l'étranger — Professeurs d'écoles normales | Idem. | Idem. |
| Certificat d'études primaires supérieures — Algérie | 4 juillet. | 20 juin. |
| Certificat d'études primaires supérieures — France | 22 juillet. | 6 juillet. |
| Concours d'admission aux écoles normales d'instituteurs et institutrices — Algérie | 1er juillet. | 30 avril. |
| Concours d'admission aux écoles normales d'instituteurs et institutrices — France | 1er août. | Idem. |
| Certificat d'aptitude à l'enseignement des langues vivantes dans les écoles normales et dans les écoles primaires supérieures. (Aspirants et *aspirantes*) | 27 septembre. | 12 septembre. |
| Certificat d'aptitude à l'inspection primaire. (Aspirants et *aspirantes*) | 15 octobre. | 14 septembre. |
| Certificat d'aptitude à l'enseignement de la comptabilité dans les écoles normales et primaires supérieures. (Aspirants et *aspirantes*) | 11 novembre. | 11 octobre. |
| Brevets de capacité (1re session). — Paris — *Aspirantes* — Brevet élémentaire | 20 mai. | 4 mai. |
| Brevets de capacité (1re session). — Paris — *Aspirantes* — Brevet supérieur | 20 juin. | 5 juin. |
| Brevets de capacité (1re session). — Paris — Aspirants — Brevet élémentaire | 1er juillet. | 15 juin. |
| Brevets de capacité (1re session). — Paris — Aspirants — Brevet supérieur | 16 juillet. | 1er juillet. |
| Brevets de capacité (1re session). — Algérie — *Aspirantes* — Brevet élémentaire | 3 juin. | 18 mai. |
| Brevets de capacité (1re session). — Algérie — *Aspirantes* — Brevet supérieur | 10 juin. | 25 mai. |
| Brevets de capacité (1re session). — Algérie — Aspirants — Brevet élémentaire | 17 juin. | 1er juin. |
| Brevets de capacité (1re session). — Algérie — Aspirants — Brevet supérieur | 24 juin. | 8 juin. |
| Brevets de capacité (1re session). — Départements — *Aspirantes* — Brevet élémentaire | 24 juin. | 8 juin. |
| Brevets de capacité (1re session). — Départements — *Aspirantes* — Brevet supérieur | 8 juillet. | 22 juin. |
| Brevets de capacité (1re session). — Départements — Aspirants — Brevet élémentaire | 1er juillet. | 15 juin. |
| Brevets de capacité (1re session). — Départements — Aspirants — Brevet supérieur | 16 juillet. | 1er juillet. |
| Brevets de capacité (2e session). — Départements (France et Algérie) — *Aspirantes* — Brevet élémentaire | 7 octobre. | 21 septembre. |
| Brevets de capacité (2e session). — Départements (France et Algérie) — *Aspirantes* — Brevet supérieur | 14 octobre. | 28 septembre. |
| Brevets de capacité (2e session). — Départements (France et Algérie) — Aspirants — Brevet élémentaire | 30 septembre. | 14 septembre. |
| Brevets de capacité (2e session). — Départements (France et Algérie) — Aspirants — Brevet supérieur | 3 octobre. | 18 septembre. |
| Brevets de capacité (2e session). — Paris — *Aspirantes* — Brevet élémentaire | 10 octobre. | 25 septembre. |
| Brevets de capacité (2e session). — Paris — *Aspirantes* — Brevet supérieur | 28 octobre. | 12 octobre. |
| Brevets de capacité (2e session). — Paris — Aspirants — Brevet élémentaire | 14 novembre. | 30 octobre. |
| Brevets de capacité (2e session). — Paris — Aspirants — Brevet supérieur | 28 novembre. | 13 novembre. |

Les épreuves de l'examen pour l'obtention du ***Certificat d'aptitude à l'enseignement du dessin dans les lycées et les collèges***, aspirants et aspirantes (1er *degré*), commenceront le *Mardi 9 Avril prochain.*

Pour être admis à les subir, les aspirants doivent, *avant le 15 Mars,* adresser à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts une demande rédigée sur papier timbré et accompagnée de leur acte de naissance.

Fait à Paris, le 26 janvier 1901.

GEORGES LEYGUES.

# NOTES D'ART

**Pour la sécurité du Louvre.** — L'active campagne menée par M. Léon Bonnat, président, et par tous les membres de la Société des amis du Louvre, dans le but de conjurer les dangers d'incendie que fait courir à notre grand musée national le voisinage du ministère des Colonies, vient de porter de nouveaux fruits.

M. Georges Leygues, ministre de l'Instruction publique, non content de la décision qu'il prenait récemment de faire protéger nos collections par un mur provisoire dont il a ordonné la construction entre la salle des Rubens et le premier guichet du pavillon de Flore, avait convoqué, sous la présidence de M. Henry Roujon, directeur des Beaux-Arts, une réunion d'artistes, d'architectes et de fonctionnaires qui se sont rencontrés rue de Valois et ont étudié différents projets de transfert du ministère des Colonies.

Il est question d'installer ce département, en attendant la construction de nouveaux locaux, sur les terrains du Garde-Meuble, au Palais-Royal. C'est la reprise d'un ancien projet dont l'exécution aurait l'avantage de débarrasser à bref délai le Louvre d'un hôte dangereux.

**Projet d'une Académie de peinture et de sculpture.** — On sait que M. Gérôme, Detaille et Flameng ont introduit une demande auprès du Conseil municipal pour obtenir aux Champs-Elysées la concession des terrains sur lesquels devait s'élever le Cirque-Palace, à l'effet d'y créer une grande académie de peinture et de sculpture. M. René Piault, rapporteur de la question, vient de se prononcer en faveur de son projet avec l'assentiment de la troisième commission, à condition que les demandeurs en concession acceptent de souscrire aux garanties financières indiquées par la commission. Si le projet aboutit, la construction du palais sera confiée à M Girault, l'architecte du Petit-Palais. Il est entendu aussi que dans les jardins d'hiver et les salles où seront exposées les sculptures, des concerts seront donnés par des orchestres renommés.

**Le prochain Salon.** — L'organisation du Salon au Grand-Palais a été arrêté de la manière suivante :

Au rez-de-chaussée, le grand hall sera divisé en six jardins ovales pour la sculpture, avec, sous la coupole, un jardin central aux quatre angles duquel, près des quatre piliers principaux du palais, seront, à droite et à gauche de l'entrée par la rue Nicolas II, deux salles d'art décoratif; en face, le buffet. Tout le reste du rez-de-chaussée, en bas côtés, sera occupé, à droite par le dessin, à gauche par l'architecture.

Tout le premier étage, à l'exception d'une salle derrière le portique central de l'avenue Nicolas II, sera occupé par la peinture dont l'exposition s'étendra sur vingt-huit salles réparties symétriquement à droite et à gauche de l'axe du palais et sur le grand salon rectangulaire du centre.

**Statue à Antoine Vollon.** — Sous la présidence de M. Léon Bonnat, une réunion nombreuse d'artistes, d'admirateurs et d'amis d'Antoine Vollon, désireux d'élever une statue à cet admirable peintre, l'une des gloires de notre école française, a constitué un comité dont M. Georges Berger a accepté la présidence, et M. Albert Maignan le secrétariat. Les premières résolutions prises sont, d'abord : une exposition, à l'Ecole des Beaux-Arts, de l'œuvre magistrale et si variée d'Antoine Vollon ; puis, une souscription ouverte, dès à présent, et centralisée chez le trésorier, M. Charles Galada, 7, rue Auber, et, enfin, la publication d'un catalogue de grand luxe à petit nombre d'exemplaires numérotés et dont M. Emile Bergerat écrira la préface-étude.

**Aux Champs-Élysées.** — M. Quentin-Bauchart toujours soucieux d'embellir le beau quartier des Champs-Elysées, qu'il représente à l'Hôtel de ville, demande que l'on conserve le kiosque à musique qui fut naguère édifié aux abords du Grand-Palais, en vue de l'Exposition.

Ce kiosque servirait à des auditions musicales, soit de Sociétés privées, soit de musiques militaires, qui auraient lieu à des époques déterminées.

Souhaitons que l'administration accorde ce que réclame M. Quentin-Bauchart.

**Après l'Exposition.** — Les émaux de la cathédrale de Limoges qui ont figuré à l'Exposition, au Petit-Palais, viennent d'arriver dans la Haute-Vienne cassés, fissurés, bref dans un état lamentable.

Ces émaux, cinq Laudins, avaient été emballés absolument sans aucun soin et mis simplement dans de la paille. L'architecte de la cathédrale a refusé d'en prendre livraison.

C'est, d'ailleurs, la seconde fois que semblable fait se passe à Limoges; il y a quelques jours, en effet, les plus belles pièces de l'exposition des céramistes Chambrelans étaient revenues en petits morceaux.

Nous nous demandons quels sont les vandales qui ont la direction de la réception des objets d'art ?

**Le cadeau de la France.** — Le gouvernement vient d'envoyer à M. de Monbel, ministre de France à La Haye, une magnifique tapisserie des Gobelins, qui sera offerte, en son nom, à S. M. la reine Wilhelmine, à l'occasion de son mariage.

Cette pièce, le *Roman au dix-huitième siècle*, a été exécutée, d'après un modèle de M. Maurice Leloir, par MM. Mairot, Jacquelin et Boiton, artistes des Gobelins, sous la direction de M. Hupé, maître chef d'atelier.

Tissée en soie et laine, elle mesure 3 m. 40 de hauteur sur 2 m. 33 de largeur.

Son exécution n'a guère demandé moins de trois années de travail continu : commencée le 8 février 1897, elle n'a été terminée que le 30 septembre 1899.

Elle avait été commandée par l'Etat à la manufacture des Gobelins, en même temps que la tapisserie offerte récemment à S. M. l'Impératrice de Russie, avec la destination d'être envoyée en présent à la jeune souveraine des Pays-Bas à l'occasion de quelque grande fête de son règne ; on n'en pouvait espérer de plus heureuse que celle du mariage de la reine Wilhelmine.

**Un legs à l'association Taylor.** — Mme veuve Louise-Mathilde Marc-Bonnehée, décédée le 27 décembre 1900, a laissé par testament, à l'Association des Artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs (fondation Taylor), une somme de 20,000 francs nette et quitte de tous droits et frais, pour créer deux pensions de 300 francs qui porteront son nom.

« **L'Enfant à travers les âges.** » — Le Petit-Palais va recevoir de nouveaux hôtes. Le gouvernement l'a accordé à des organisateurs d'une exposition qui a pour titre : l'*Enfant à travers les âges.*

Il s'agit de présenter au public, sous une forme attrayante et saisissante, l'histoire de l'*Enfant à travers les âges ;* son rôle dans l'art : *peintures, sculptures inspirées par l'enfant* ; au foyer familial (jouets, costumes, meubles, souvenirs d'enfants célèbres) ; dans l'économie sociale. Il sera fait des conférences et organisé des fêtes. On distribuera des jouets et des vêtements aux plus nécessiteux. Les enfants des écoles participeront gratuitement aux attractions.

Les collaborateurs les plus directs sont : Mlle Lucie Faure, la duchesse de Rohan et la marquise Costa de Beauregard, MM. Emile Bontroux, docteur Blache, Henry Joly, Flandin, Georges Cain, Léo Claretie, Jules Claretie.

Toutes les opinions politiques et toutes les convictions religieuses sont représentées dans la liste des souscripteurs.

On attend de cette exposition un grand succès. L'œuvre est intéressante, en effet, et l'idée gracieuse.

**Musée du Luxembourg.** — Le musée du Luxembourg, autorisé par décret à accepter le don de Mlle Klumpcke, recevra en conséquence dix-sept peintures et trente-trois dessins de Rosa Bonheur. Il vient de recevoir, d'autre part, un fragment de fresque de Mottez, qui lui a été donné par le fils de l'artiste.

**Don d'une tapisserie au Musée du Louvre.** — La *Société des Amis du Louvre* vient encore de faire un magnifique présent à notre grand Musée National. C'est une splendide tapisserie flamande de la fin du xve siècle. On manque de renseignements sur son origine exacte; tout ce que l'on sait, c'est qu'elle fut tissée à Bruxelles et qu'elle appartint à la maison d'Albe.

Cette tapisserie, qui ne mesure pas moins de 8 mètres de long et que les donateurs ont payée 70.000 fr., va être prochainement placée dans la salle des *Bronzes de la Renaissance*. Elle représente le *Jugement dernier*. Le Christ, assis au sommet de la composition, est environné d'anges déroulant des banderoles en sonnant de la trompette; à ses pieds, deux figures allégoriques : l'une, placée à la droite du Christ symbolise la *Vertu*; elle lève, d'une main, vers le Souverain Juge, le lis, emblème de l'innocence; et, de l'autre main, invite à s'approcher les bons, à qui des anges distribuent des couronnes; la seconde est la *Justice*, qui menace de son glaive vengeur les méchants épouvantés. Aux deux extrémités de la composition on voit encore deux prophètes, assis dans de hautes chaires sculptées, et déployant des phylactères où se lisent des textes sacrés. Une merveilleuse bordure, tout ornée de fruits et de fleurs, encadre ce tableau, dont l'état de conservation est, pour ainsi dire, parfait.

R. GAUGUET.

## PETITE CORRESPONDANCE

*R.-T. Toulouse.* — La section des Arts décoratifs au Salon annuel comprend non seulement les panneaux restés peints, mais ceux à exécuter dans les genres les plus divers. Tout objet pour l'ameublement : tapisserie, cuir repoussé, céramique, vitraux.

*Le Gérant :* R. SÉNÉE.

Paris. — L. MARETHEUX, imp., 1, rue Cassette.

5e Année. — N° 2. — 50. 15 Mai 1901.

LE

# Moniteur du Dessin

SOMMAIRE :



## LA PHOTOGRAPHIE DES COULEURS

Il y a beaucoup de personnes qui ne savent pas si le problème de la photographie *des* couleurs est scientifiquement résolu. Ce doute est légitime, car on a décrit, et surtout vendu, des procédés de phothographie *en* couleurs qui sont de simples coloriages d'épreuves ordinaires monochromes.

Il existe en réalité deux méthodes scientifiques de photographie des couleurs; mais avant d'en donner le principe nous emprunterons à Ducos du Hauron, l'inventeur de l'un des procédés, la définition — un peu ardue — du problème.

« La photographie des couleurs comprend toute méthode, soit directe, soit à empreintes réversibles, à l'aide de laquelle on crée, par l'action de la lumière et sans l'intervention d'un travail manuel, soit graphique, soit pictural, un tableau polychrome dont chaque point provoque une sensation de lumière et de couleur semblable à la sensation que provoque chaque point correspondant du modèle. »

***

Le premier procédé, le plus ancien en date, fut découvert simultanément, à l'insu l'un de l'autre, par Ch. Cros et L. Ducos du Hauron, vers 1868. C'est un procédé *indirect.* La base expérimentale sur laquelle il repose est la suivante : « Par le mélange en certaines proportions de trois couleurs convenablement choisies, dites couleurs fondamentales, on peut à volonté, étant donné une couleur quelconque, produire une nuance dont l'effet sur l'œil soit identique ».

Supposons qu'on tire trois clichés d'un tableau coloré respectivement à travers un verre rouge-orangé, un verre vert, un verre violet. On obtiendra ainsi trois négatifs différents, mais noirs et blancs comme les négatifs ordinaires. Avec ces trois négatifs on tire trois positifs sur trois lames transparentes colorées dont les couleurs respectives sont bleu, rouge, jaune, c'est-à-dire complémentaires de celles des écrans correspondants.

Si on a convenablement repéré ces images monochromes, on peut, en les superposant, obtenir une image colorée, à très peu près exacte, du modèle original.

La difficulté est, d'une part, le choix des trois couleurs fondamentales; d'autre part, le choix des écrans transparents de couleurs complémentaires.

Plutôt que d'exécuter ainsi trois monochromes transparents que l'on superpose ensuite, il est plus avantageux au point de vue industriel de superposer sur une feuille de papier blanc trois impressions exécutées à la presse au moyen d'encres colorées transparentes. Deux procédés photomécaniques, la photocollographie (phototypie) et la phototypogravure (simili-gravure), conviennent particulièrement à ce genre de travaux.

***

C'est M. Gabriel Lippmman, professeur à la Faculté des Sciences de l'Université de

Paris, qui a donné en 1891 la solution définitive de la photographie *directe* des couleurs.

Dans ce second procédé, on enregistre en quelque sorte mécaniquement l'ondulation lumineuse, comme on enregistre l'onde sonore dans le phonographe. Les différentes couleurs sont comme les hauteurs diverses des sons enregistrés.

Cette découverte a été réalisée de toutes pièces, sans rien attendre du hasard. M. Lippmann s'est laissé guider uniquement par la théorie mathématique de la lumière. Par la perfection des résultats, par la valeur scientifique, c'est une des plus belles découvertes du siècle.

Pour réaliser une photographie des couleurs, on opère comme pour obtenir un cliché ordinaire, on fait une seule pose, un seul développement, mais il faut une *plaque parfaitement transparente*, et non translucide comme celles du commerce, une émulsion extrêmement fine, et enfin il est nécessaire de placer derrière la plaque un miroir réfléchissant de mercure.

Les couleurs apparaissent au développement, elles sont absolument de la même nature que *les couleurs des bulles de savon;* elles sont dues au mécanisme même de la réflexion de la lumière à l'intérieur d'une lame mince transparente.

Il n'y a besoin d'aucune mise en couleur, d'aucun choix de pigments colorés arbitraires. Les couleurs apparaissent d'elles-mêmes à leur place.

Malheureusement ces photographies des couleurs doivent être regardées par réflexion, et sous un angle déterminé. Nous avons pu en admirer quelques-unes à l'Exposition universelle, où l'on avait pris soin de les disposer à l'avance de façon que chacun pût y voir les couleurs; elles ne sont en effet visibles que pour une position déterminée.

Tels sont, *grosso modo*, les principes des deux méthodes de chromophotographie. Des ouvrages spéciaux existent, où on trouve la manière de les mettre en œuvre [1].

[1] L. P. Clerc: *La photographie des couleurs* (Encyclopédie Léauté). Cet ouvrage est le plus complet sur la question. Préface par M. Lippmann.
A. Ducos du Hauron: *La photographie des couleurs.*
A. Berget: *La photographie des couleurs par la méthode interférentielle de M. Lippmann.*

* * *

Il y a donc aujourd'hui deux solutions du problème de la photographie des couleurs: 1° le procédé trichrome ou indirect; 2° le procédé interférentiel ou direct.

Le lecteur se demandera sans doute quel est l'avenir réservé à l'un et l'autre de ces procédés; quel est actuellement le plus accessible à un amateur.

« L'expérience a déjà répondu en ce qui concerne le procédé *trichrome* qui est devenu industriel. Ce procédé s'est développé en Allemagne et plus encore en Amérique. On en tire parti pour l'illustration des livres et des prospectus industriels, et il fera sans doute encore des progrès. Son principal avantage est de se prêter aux tirages photomécaniques, c'est-à-dire à la multiplication indéfinie des épreuves. Il est un peu compliqué de produire six clichés pour obtenir une seule épreuve, mais cette complication devient insignifiante quand on veut tirer à mille ou dix mille exemplaires. »

De grandes maisons de photographie mettent dans le commerce des appareils particulièrement destinés à la photographie trichrome, par le procédé Ducos du Hauron, en même temps que les écrans, les plaques et les papiers transparents convenables.

En résumé, le procédé trichrome est, en ce moment, à la fois le procédé industriel et le plus accessible aux particuliers.

* * *

On ne peut pas prédire des destinées industrielles aussi brillantes au procédé direct de M. Lippmann. Il fournit par une pose unique et un développement d'un quart d'heure, une épreuve qui est unique aussi. Pour avoir une seconde épreuve, il faut, actuellement du moins, recommencer toute la série des opérations. De plus, dit M. Lippmann dans la préface d'un ouvrage cité (1): « il ne pourra se répandre parmi les amateurs, que si quelque fabricant de plaques intelligent, consent à mettre en vente les *plaques transparentes* qui y sont nécessaires ».

Ajoutons que la fabrication de ces plaques est délicate, et que peu d'amateurs ont

réussi les opérations que ce procédé exige. Les résultats sont un peu irréguliers, malgré tout le soin qu'y apportent des opérateurs habiles.

Par contre les épreuves fournies par ce procédé peuvent être d'une perfection remarquable comme éclat, comme fidélité et comme finesse. »

Ce procédé est supérieur à tout autre pour fournir la copie indestructible d'un tableau, d'un paysage, le portrait d'une personne.

Nous pensons que le procédé trichrome gardera sa suprématie industrielle, mais que sur le terrain artistique l'avenir est au procédé direct de M. Lippmann.

FERNAND MEYER,
*Agrégé des Sciences physiques,*
*École des Hautes-Études (Sorbonne).*

## *La Philosophie de la Vie*

L'Art de la Vie est de faire de notre vie une *Œuvre d'Art.*

Chaque profession a ses vertus, la parfaite sincérité est la vertu professionnelle de l'Artiste. Quelque importance qu'aient la facture, l'industrie, la curiosité du travail, tant vaut l'âme, tant vaut l'œuvre.

CHERBULIEZ.

On n'arrive dans l'Art à un résultat honorable qu'en pleurant.

— Qui ne souffre pas, ne croit pas.

INGRES.

## LE DESSIN

III. — Les conditions essentielles du développement intellectuel déterminent en quoi, pourquoi et comment le dessin est utilisable dans l'éducation, et de quelle façon il doit être étudié dans ce but.

— Avide de tout connaître et de tout comprendre, l'enfant, naturellement curieux, cherche, par ses investigations sans cesse renouvelées, à se renseigner expérimentalement sur tout ce qui frappe ses sens.

— Enregistrées dans l'esprit à l'état d'images, les sensations perçues se précisent et deviennent distinctes par répétition et comparaison des constatations expérimentales qui les ont fait naître.

— Pour chaque chose, des impressions multiples et diverses sont enregistrées et demeurent comme caractéristiques. Liées les unes aux autres par simultanéité de constatation, les impressions relatives à une même chose, s'évoquent mutuellement; une seule d'entre elles suffit à rappeler et les autres et leur cause première extérieure.

— Des perceptions auditives rappellent des perceptions d'autre nature, et le langage articulé a pu se constituer par l'usage qui attribue aux mots, groupements artificiels de sonorités vocales, des significations propres à désigner les choses.

Les perceptions visuelles et les images mentales qu'elles font naître, sont renouvelables par réapparition de leur cause originelle, soit en un reflet sur une surface brillante, soit en une figure extérieure qui la réalise à nouveau.

Communément, on nomme « image » tout ce que l'œil perçoit par observation directe ou indirecte des choses. La figure extérieure qui fixe et réalise l'image peut, en effet, suppléer à la présentation en nature, quand elle permet de reconnaître tous les caractères visibles de ce qu'elle représente.

A défaut de collections scientifiques, artistiques et industrielles complète, l'image, réalisée par les procédés les plus variés (peinture, gravure, lithographie en noir et en couleurs, graphiques divers, plans, cartes, photographies, etc.), fournit à l'appui de l'étude une abondante documentation.

Trop souvent incomplète et défectueuse, dans les collections pédagogiques les plus répandues, l'image ne suffit pas, d'ailleurs, par elle-même; seule, elle n'attire ni ne fixe *assez précisément* l'attention sur chaque motif d'étude.

Rien ne pénètre dans l'entendement, pour y devenir utile, que ce qui, constaté de façon frappante, laisse une empreinte précise et durable. « *La mémoire doit être de l'observation conservée* (1). » Au lieu de s'embarrasser de mots vides de sens, de formules abstraites incomprises, l'intelligence, nourrie de notions précises et utiles, se développe par des perceptions sans cesse renouvelées.

(1) Lecocq de Boisbaudran.

Bien souvent, les mots demeurent dans la mémoire par leur sonorité auditive et leur physionomie écrite, sans que leur signification précise ait été saisie; mais la figuration graphique immédiate des observations faites établit, entre les expressions verbales et les figures tracées, une concordance favorable à l'exacte et intelligente compréhension des notions acquises.

L'intervention directe du dessin, pour noter les observations, augmente singulièrement la puissance instructive de l'étude.

Imitatifs ou schématiques, les tracés du maître sur le tableau rendent plus claires et plus compréhensibles ses explications, descriptions et démonstrations. Le commentaire figuratif fait mieux écouter la leçon orale. Il supplée à l'insuffisance des documents, corrige leurs défectuosités, accentue toujours, avec avantage, par une interprétation simple et saisissante, ce qui, dans la documentation la plus parfaite, n'est jamais assez frappant.

Forcé de dessiner ce que le maître indique, l'élève est contraint à ne pas se laisser distraire de ce qui doit l'occuper. Son dessin, surtout s'il est fait de mémoire après la leçon du maître, indiquera ce qu'il a acquis vraiment par observation personnelle.

*
* *

IV. — Si naïf, si incorrect qu'en soit le tracé, les illustrations dont un enfant documente librement ses devoirs écrits, constituent la plus sûre vérification de ce qu'il peut comprendre et s'assimiler. Ses erreurs révèlent les défaillances de son attention, et signalent ce qui dépasse ses facultés de discernement.

Dans ce qui n'est pas études spéciales, et, par suite, n'exige point une rigueur absolue de figuration, l'exactitude et la précision du dessin peuvent n'être que relatives, et cependant suffire pour l'étude des choses et des êtres, si elles permettent de constater les caractères essentiels du sujet étudié.

Pour qui sait voir et dessiner, l'exactitude rigoureuse et la précision absolue s'imposent dans la recherche et la reproduction de la physionomie et des dimensions de ce qui est représenté. « Le dessin est la probité de l'Art », a dit M. Ingres.

Mais quand un enfant peut saisir les caractéristiques de ce qu'il étudie, son dessin, tout incorrect et inhabile qu'il soit, sera intéressant, aura déjà une valeur, si dans sa libre interprétation il manifeste avec sincérité des impressions vraiment personnelles.

On parle, on se fait comprendre sans connaître ni les règles de la grammaire ni les règles de la syntaxe. On peut aussi se faire comprendre en dessinant sans prétendre à la rigoureuse exactitude, à la formelle précision de l'Art.

Pour dessiner, comme pour s'exprimer correctement, avec élégance, avec art, les études spéciales sont nécessaires. Leur rigorisme formel ne doit laisser place à aucune incertitude, et comporte des difficultés, des exigences d'enseignement qui imposent la direction d'un vrai maître de valeur et d'expérience pédagogiques assurées.

Apprendre à dessiner, simplement afin d'exprimer clairement ce qu'on a vu, n'exige pas un enseignement ni un maître de caractère pédagogique si élevé.

L'enfant doit être entraîné à dessiner aussi naturellement qu'il parle sa langue maternelle.

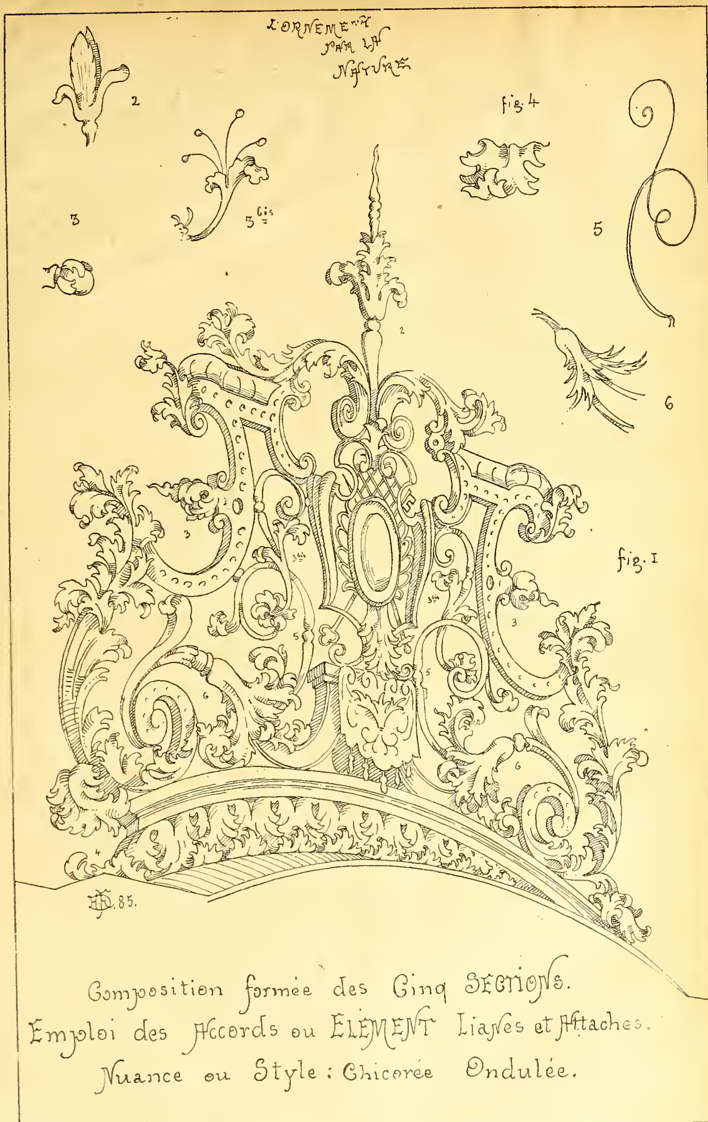
On ne doit lui faire utiliser que ses seuls moyens propres, sans chercher à lui donner, prématurément par des moyens artificiels, une habileté factice au-dessus de ses facultés, ne correspondant point à sa réelle et sincère compréhension, à son intelligence personnelle et possible des choses.

Pratiqué de façon simple, intuitivement et expérimentalement dès le début de l'éducation, le dessin, commentaire imagé des études, donne au travail un attrait particulier. Il éveille l'activité de l'esprit et stimule les initiatives, par la recherche des impressions franches et personnelles, par leur libre interprétation.

L'enseignement élémentaire et général du dessin, envisagé comme simple auxiliaire de l'étude, comporte des procédés de nature tout expérimental, dont l'indication exige des explications pratiques plutôt que théoriques (1).

T.-M. DE LABOURET,
*Inspectrice départementale du Dessin.*

(1) La Direction du Journal s'offre à servir d'intermédiaire pour obtenir de l'auteur la suite que comporte l'article ci-dessus.




ANNOTATIONS EXPLICATIVES DE LA PLANCHE VI. — Ce sont : *Pour la nature :* 1° Sections. Fig. 2. Bourgeon terminal à feuilles. — Fig. 3 et 3 *bis*. Bouton, et fleur de chèvrefeuille. — Fig. 4. Feuille composée. — Fig. 5. Liane ou vrille. — Fig. 6. Attache ou feuilles naissantes accouplées.

2° Eléments. Fig. 1. Caractère dominant, *lianes et attaches* ou accord de lignes, comme l'élément *boutons et feuilles* est un accord de couleur. Ce dernier ainsi que l'élément bourgeon à fleur sont employés de préférence dans l'art polychrome.

*Pour les styles :* Fig. 1. Couronnement de la grille du chœur dans l'église de Saint-Ouen, à Rouen, de Me Nicolas Flambart, 1745 ; retrempée à la nature, comme nous l'entendons dans l'*Art nouveau français*.

# L'Art Plastique

## ART NOUVEAU



Il a fallu plus de vingt ans pour arriver à faire comprendre les *principes de l'ornement par la nature*, quand nous disions : Avec la division en cinq parties du règne végétal, on aura la clef pour comprendre les lois de composition ornementale. Nous n'avons pas mis sous nos pieds les démonstrations touchant la composition décorative en général ; sur l'arrangement, la pondération des masses, leur proportion, leur équilibre, leur nuance, les divisions rythmique de répétitions ou d'alternance de motifs parallèles, droits, penchés, alignés ou rayonnants, la symétrie, en un mot tout ce qu'a expliqué la première partie si logique et si claire du livre de M. Henri Mayeux, qu'il faut lire pour comprendre que ce ne sont que des nuances de ce qu'il a si bien démontré, que nous avons fait voir.

Nous ne descendrons pas à démontrer la supériorité de notre manière de dessiner sur les divers procédés de la photographie, procédés délaissés par les délicats qui reviennent à l'ancienne gravure sur bois, qui donne l'esprit du dessinateur.

Si aujourd'hui nous sommes apprécié par le haut patronage du *Moniteur du Dessin*, et de ses principaux collaborateurs, c'est parce qu'ils nous ont suivi depuis 1880 dans la révolution que nous avons produite et dont les premières manifestations ne se sont pas fait attendre.

On a commencé par faire dévier l'idée, en publiant en 1883 l'herbier artistique photographique. A la même date, P.-V. Galland commençait à faire faire l'étude spéciale des bourgeons à l'école des Gobelins, sans en donner l'application.

La Flore ornementale de Ruprich-Robert était ressuscitée des arrière-boutiques des libraires, où elle languissait.

Les publications d'amateur ne parlaient que du XVIIIe siècle et des albums japonais. Violet-le-Duc publiait l'histoire d'un dessinateur.

Pendant ce temps, la publication spéciale les *Matériaux et Documents* de M. A. Raguenet, architecte, signalait à l'attention des architectes et des sculpteurs les principes de l'Ornement par la nature : *l'acanthe* Garnier, l'acanthe Deperthes, l'acanthe Despois de Folleville, montraient l'idée nouvelle ; les *bourgeons* d'André à Lyon, et de Sédille, boulevard Magenta ; les *attaches* ou culots de Vendenbergh à Lille, les *lianes* ou vrilles d'Itorf et de feu Lobrot et enfin les *boutons* ou fleurs de Ruprich-Robert à l'école des Arts-Décoratifs de M. de Lajolais. A. Raguenet a montré tout cela.

Un professeur de l'École normale, dans ses cours de composition décorative élémentaire, appliquait une nouvelle méthode dérivée de la nôtre. Il montrait la plante et en faisait faire l'application géométrique dans toutes ses structures, en rattachant les racines à la partie attache. A cette époque il sentait qu'il ne pouvait pas parler directement des théories de l'Ornement par la nature, qui l'avaient inspiré.

Pendant que *Paris enseignement « caponait »*, et nous faisait sentir par ses satellites de province son mauvais vouloir d'accepter franchement la théorie unique qu'on n'a pu tourner, et qui remplaçait avantageusement l'ancienne méthode de composition exclusive par les styles, par celle de composition par les sections de la plante, en ne prenant dans les styles que ce qui s'y rattachait par analogie, sans verser dans l'étiquetage historique, Rouen, par ses sociétés, ses architectes, ses entrepreneurs, sa presse, nous donnait tous les moyens susceptibles de développer sous toutes ses formes et dans toutes les matières plastiques, les principes de l'Ornement par la nature.

Nous avons donc la gloire aujourd'hui de voir rejeter et balayer hardiment l'apothicaire-archéologue, celui qui enraya le mouvement des romantiques, des Granville, des Devéria, des Péquenot, des Liénard et des Agostini.

L'architecte du *Dictionnaire d'Architecture* leur a servi de paravent malgré lui, car on l'a vu, après ses grands travaux de restauration, apporter dans le gothique des compositions très personnelles, où le niais archéo a gobé à l'hameçon, à l'ancien, car tout le monde le sait aujourd'hui, que la classification par styles est une méthode

d'enseignement, les styles purs n'existent pas, c'est un enchaînement lent d'idées successives, des nuances, que les méthodistes de tous les temps ont synthétisées.

Que ceux dont nous venons de parler dans nos précédents articles, ne soient pas surpris de nos critiques plus ou moins violentes : qui aime bien châtie bien.

Ah ! que nous aurions voulu qu'on nous en fît autant jadis, car nos théories, au lieu d'être ramenées en France par l'Étranger, qui, apparemment bénéficie de l'idée, puisque ceux désignés par l'État pour s'enquérir de ces choses ont préféré garder le silence (1).

H. Despois de Folleville.

# Conseils aux Petits Doigts

### PRODIGES DE LA BARRE

Une barre à tracer n'est rien ;
Enfants, n'en soyez point avares.
Tracez donc — c'est pour votre bien —
En tout sens et partout, des barres.

Vous verrez, pleins d'étonnement,
Ce qu'on peut imiter de formes,
Des plus petites aux énormes,
Avec des barres seulement.

### ENCORE LES BARRES

Tout ce que vous voyez ici,
Fut fait avec des barres droites,
Par un enfant aux mains adroites,
Mais très observateur aussi ;
Il regardait d'abord la bête
Ou l'objet attentivement,
Pour se bien loger dans la tête
Leur figure et leur mouvement.
Mais un jour, trouvant une poire,
Il voulut tracer son portrait,
Ce fut une toute autre histoire !
Comment le faire avec le raide trait ?
Il n'y réussit pas, ainsi qu'on peut le croire,
« Demain », lui dit son professeur,
Avec douceur,
« Je t'apprendrai, mon fils, que l'union féconde
« De la courbe et du trait donne la forme ronde. »

Ernest d'Hervilly.

(1) M. Marius Vachon a accompli plusieurs missions en Europe de 1881 à 1889 : tout y est pour le mieux, à l'entendre ; et, de 1896 à 1897, il visite tous les grands centres et particulièrement Rouen, qu'il trouve tributaire de l'Etranger (Voir le *Journal de Rouen*, du 23 août 1897, qui ajoute que : « M. Marius Vachon est encouragé dans cette voie par le Ministère de l'Instruction publique, et d'une façon toute particulière par M. le Directeur des Beaux-Arts »).

C'est absolument faux, et nous ne pouvons que féliciter la Direction des Beaux-Arts d'avoir évité que le volume se trouve en librairie.

Dans le même ordre d'idées, nous ne pouvons passer sous silence une réclame en première page de l'*Echo de Paris* distribué gratuitement le 20 avril dernier, sur l'*art nouveau* allemand, de M. Bruno-Mœhring, architecte berlinois, sans être suivi de commentaire sur l'esprit qui guide nos architectes d'*art nouveau français*. Cette manière d'être patriote en politique, en chimie (Voyez Turpin), et cosmopolite en art, nous démontre une fois de plus qu'il ne faut tenir aucun compte du patriotisme des journaux quotidiens, dont l'esprit à la Lousteau et les critiques à la Lucien de Rubempré font revivre le roman si vécu d'Honoré de Balzac.

H. D. de F.

# Comité Permanent
## INTERNATIONAL
## DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

Les abonnements au Bulletin du Comité et les souscriptions au volume du Congrès, seront reçus jusque dans les premiers jours de juin, car c'est vers cette époque que paraîtra le premier Bulletin du Comité.

Désirant faire paraître le *Volume du Congrès* avant les vacances, si possible, nous prions instamment les intéressés de nous envoyer leur souscription au volume dans le plus bref délai : cette *souscription sera close le 15 juin.*

*La Secrétaire générale.*
L. Chatrousse.

## ASSOCIATION AMICALE
# DES PROFESSEURS DE DESSIN

Sur la proposition du Conseil d'administration, l'Assemblée trimestrielle du 5 avril a procédé à la constitution de *deux commissions d'initiative* qui seront chargées d'étudier les questions d'ordre général.

La première commission, dite *de Propagande*, aura plus particulièrement dans ses attributions les questions intéressant l'extension de l'Association, les expositions, congrès, conférences, et les relations avec les associations étrangères, ainsi que les avantages à obtenir pour les sociétaires et les professeurs.

Ont été nommés membres de cette commission de propagande : MM. Arnaud, Arnold, Astaix Paul, Chanet, Clément, Fauchon, Verny ; et Mmes Chatrousse, Cochereau, Gallet-Levadé, Luneau, Ormaux.

La deuxième commission, dite : *de l'Enseignement*, s'occupera plus spécialement de

tout ce qui concerne les questions pédagogiques; l'examen des méthodes d'enseignement, des publications, livres, brochures; les questions de modèles, de matériel, d'outillage, d'installation, etc.

Ont été nommés membres de cette commission de l'Enseignement :

MM. Coquelet, Cuyer, Hista, Laureau, Maistrasse, F.-J. Pillet, Tavernier, Valton, et Mmes Bastien, Desenne, Hervegh, Voisin.

*Le Secrétaire de l'Association*,
A. Méjean.

# LE DÉCOR RATIONNEL

Problème.

Sur ce vase en terre rouge, connu dans le commerce sous le nom de *Amphore grecque*, appliquer un décor, composé uniquement de filets à l'encre de chine pure (sans teintes dégradées) et remplissant les conditions suivantes :




1° Rester dans le style du vase;

2° Donner de la légèreté aux anses, qui sont jugées trop courtes et trop massives;

3° Atténuer la raideur du haut de ces anses;

4° Dissimuler la sécheresse de leur attache sur la panse du vase;

5° Faire oublier la lourdeur du pied;

6° Retirer la symétrie désagréable qui existe entre le haut et le bas de la courbe du col (car ces deux fractions de courbes, venant s'amortir sur deux cercles de diamètres différents, ne devraient pas être semblables).

7° Faire valoir la partie la plus réussie de ce modèle, c'est-à-dire le bas de la panse du vase et son amortissement sur le pied.

Les trois meilleures compositions et le corrigé seront publiés dans le prochain numéro du *Moniteur du Dessin*.

# Composition Décorative

## RENSEIGNEMENTS ET CONSEILS

La première planche du *nouveau cours de composition décorative* et ses nombreux exemples d'un même élément, devaient montrer aux élèves de tous les degrés divers progrès qu'avec d'autres seront étudiés successivement.

La bande de tapisserie demandée avec la feuille de rose est réalisée dans les deux dispositions, où elle est rendue à peu près comme dans la nature, ainsi que pour le tissu, le papier peint. Afin de compléter la démonstration, la planche 2 en indiquera l'interprétation dans différentes broderies. Subordonnée à l'exécution technique de chacune, elle subit des modifications qu'il est indispensable de connaître; c'est pourquoi nous nous y arrêterons dès le début, dans les applications les plus simples pour la broderie usuelle : semis entre-deux, petite bordure, avec raccord indiqué des surfaces à continuer.

## ANNOTATIONS EXPLICATIVES DE LA PLANCHE II

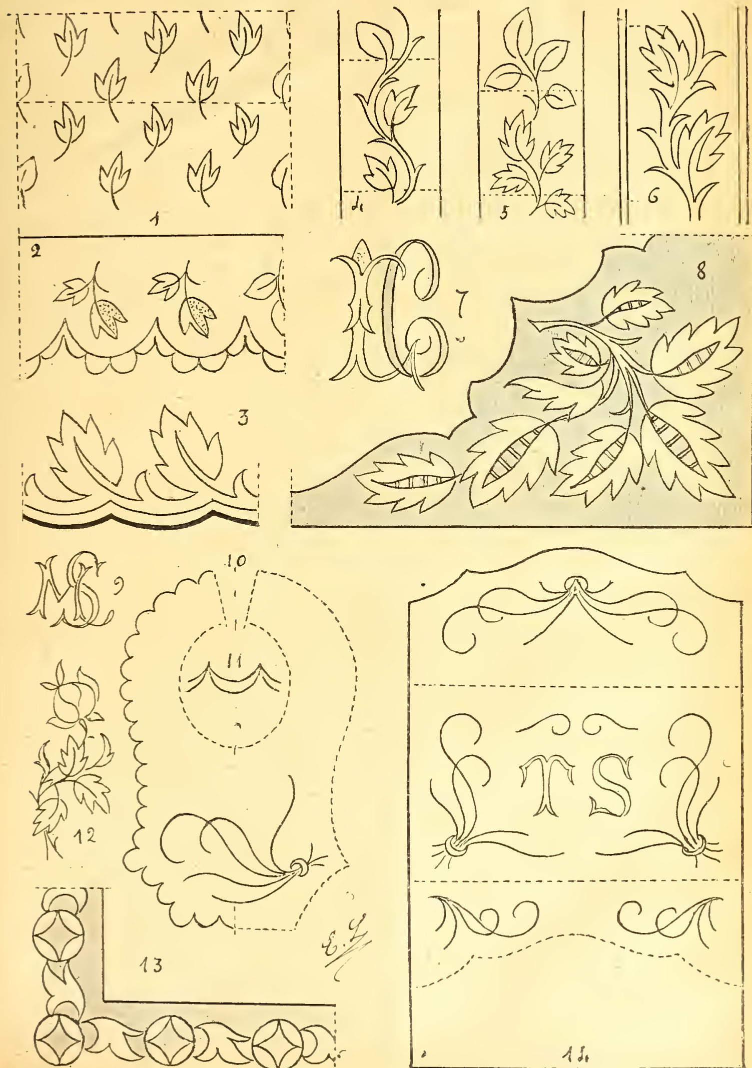
### Cours élémentaire et moyen.

Fig. 1 : *Semis à broder* au plumetis sur mousseline. — Fig. 2 : *Bordure avec feston à découper*, feuilles au plumetis et point de sable. — Fig. 3 : *Bordure à exécuter en soutache fine;* dessin indiqué sans arrêt dans les trois traits dont il est formé, la soutache ne devant être coupée que le moins possible. — Fig. 4 et 5 : *Entre-deux* simple et plus riche au plumetis. — Fig. 6 : *Guirlande* courante à soutacher.

Fig. 7 : *Chiffre entrelacé*, lettre carrée et anglaise droite; en étudier d'autres composées de deux types. — Fig. 8 : *Angle* pour la broderie d'application d'étoffe sur étoffe soie, drap, velours, etc.

Fig. 9 : *Chiffre simple* pour trousseau: en enlacer d'autres avec les deux lettres carrées; modifier selon les formes réunies. — Fig. 10 : *Croquis d'une bavette* avec ou sans feston. — Fig. 11 : *Modèle de feston* indiqué. — Fig. 12 : *Interprétation* d'un bouton de rose et ses feuilles pour broder au plumetis ou au passé. — Fig. 13 : *Bordure simple* pour angle de mouchoir, broderie de couleur sur étoffe blanche appliquée sur fond teinté comme la broderie. — Fig. 14 : *Patron d'un sachet* ou pochette à ouvrage selon la dimension choisie. Bien proportionner le genre de broderie à la destination et à la grandeur, soit sur le dispositif donné ou tout autre : ornement ou flore, mais toujours dans l'espace désigné.

# Cours de Composition Décorative



Le même schéma est donné à dessein non symétrique dans la bavette, tandis qu'il l'est dans le sachet très rigoureusement. L'inverse peut aussi bien être traité : symétrique dans le premier, non symétrique pour le sachet. Le tracé, bien que le même, peut servir à une décoration très différente. Ces divers exercices peuvent, comme les compositions mensuelles, être envoyés à la correction.

Eugénie Lumeau.

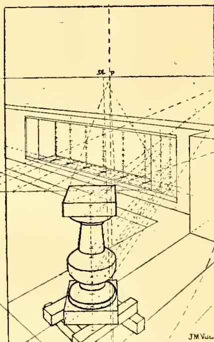
# LA PERSPECTIVE AIMABLE

### SOLUTION DU BALUSTRE

(Voir énoncé numéro du 15 avril 1901, p. 10.)

1° Le balustre étant de front, rechercher le point principal P.

2° Étant à plan carré, sa diagonale donnera le point de distance D.



3° Établir l'œil du spectateur en plan Œ.

4° Par ce point mener une ligne au point de fuite F que nous donnent les lignes les plus longues de notre vue perspective.

5° Vérifier si le point de fuite des autres lignes, qui est en F', forme bien avec le premier deux lignes à angle droit au point Œ.

6° Prendre la bissectrice de cet angle, qui nous donnera le point de diagonale oblique DL.

7° De F, avec FŒ pour rayon, tracer un arc de cercle jusqu'en DO, qui sera le point de distance oblique.

8° Constater que, dans cette figure, le balustre est justement sur le prolongement pour ce point de distance oblique du nu du contre-pilastre, point d'où commence la division.

9° Le milieu du balustre sera donc à l'intérieur du contre-pilastre. La ligne obtenue à cette place nous servira de base d'opération.

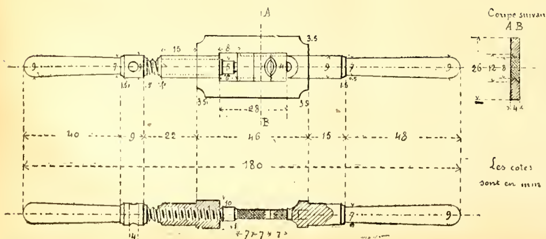
10° Du pied de cette verticale nous mènerons une horizontale sur laquelle nous projetterons du point DO le point symétrique de l'espace à remplir soit le nu du contre-pilastre du fond.

11° Nous porterons au delà de ce point une largeur égale à celle que nous a donnée le balustre lui-même ramené à cette ligne.

12° Nous divisons entre ces deux points extrêmes cette ligne horizontale en parties égales, en observant la proportion donnée par l'énoncé du problème.

Nous avons ainsi les axes de six balustres à égale distance les uns des autres, et laissant aussi la même distance entre les deux du bout et leurs contre-pilastres respectifs. C. q. f. d.

FILIERE




### CERTIFICAT D'ÉTUDES PRIMAIRES SUPÉRIEURES

Aspirants.

Exécuter la mise au net du croquis ci-contre à l'échelle de 11/10 sur feuille de papier 30×23.

Faire un cadre de 24 sur 17 cent. et indiquer le titre : FILIÈRE.

Les candidats ne reproduiront pas les cotes.

### CERTIFICAT D'APTITUDE

**au Professorat du dessin des lycées et collèges (Degré supérieur).**

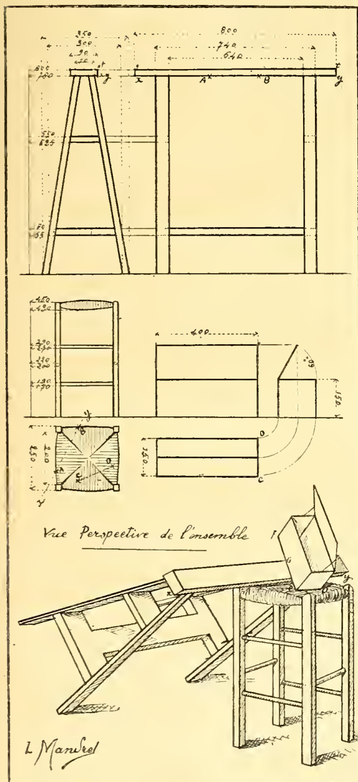
ÉNONCÉ

Mettre en perspective l'ensemble formé par un *tabouret*, un *trèteau* et une *boîte*, disposés de la manière suivante :

1° *Le tabouret* est placé verticalement sur le sol.

2° *Le tréteau* repose sur le plan horizontal par deux de ses pieds, et sur le tabouret par les points A et B de la ligne *xy* dans la direction indiquée sur le plan du tabouret.

3° *La boîte* s'appuie d'une part sur le tabourer par le petit côté CD de sa base (dans une direction également indiquée dans le plan du tabouret), et de l'autre par un point G du grand côté EF de sa base sur la ligne *qt* du tréteau.




La perspective sera faite en ayant soin qu'aucun de ces objets n'ait de face de front.

Pour toutes les autres données, la plus grande latitude est laissée aux candidats.

Ombres : On déterminera les ombres propres et portées de cet ensemble, le soleil étant placé en avant du tableau et à gauche.

L. Mandret.

### BREVET SUPÉRIEUR

Il est demandé pour un *store blanc* dont le fond serait formé de carrés de broderie sur filet et broderie Madère (anglaise) sur nansouk :

1° Le dessin pour la décoration de chacun de ces carrés qui auront 12 centimètres de tracé ;

2° La bordure assortie aux deux genres avec feston en bas et arrêt l'attachant au fond. Dimension : 30 centimètres. Le croquis d'ensemble de la disposition sera fait en haut de la feuille. Durée de l'épreuve : trois heures.

### BREVET ÉLÉMENTAIRE

Dessiner sur une demi-feuille de papier Ingres un *guéridon simple* en deux positions différentes par rapport à la ligne d'horizon et au trait seulement.

### CERTIFICAT D'ÉTUDES PRIMAIRES

*Une feuille de lilas* étant donnée, inscrire dans une circonférence un projet de décoration que l'on pourra mêler à un ornement de lignes. Durée : une heure. E. Luneau.

---

# Documents Officiels

### LES PALMES ACADÉMIQUES

Ont été nommés, officier d'Académie :

Calot (Henri), professeur de dessin au collège de Toul.

Fridrich (Charles), directeur de la Maison d'art lorraine, à Nancy.

Lévy (Alfred), dessinateur à Nancy.

Nicolas (Paul), dessinateur à Nancy.

Gay (Léon), dessinateur pour les constructions de la Marine à la Seyne.

Justiniani, chef du bureau du Dessin des coques à Toulon.

Mlle E. George-Grimblot, à Paris.

### NOMINATION

M. Louis Bonnier, architecte du Gouvernement, a été nommé architecte du palais de l'Elysée, en remplacement de M. Adrien Chancel, décédé.

**Le Grand-Palais.** — Par décret du 30 Avril dernier, le Grand-Palais des Champs-Elysées sera désormais affecté exclusivement aux divers services du ministère de l'instruction publique et des Beaux-Arts (Direction des Beaux-Arts).

**Concours pour l'obtention du certificat d'aptitude pour la Direction des Ecoles pratiques.** — Aux termes d'une décision du ministre du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, en date du 6 mai 1901, un concours ponr l'obtention du *certificat d'aptitude* à la *direction des écoles* pratiques de commerce et *d'industrie* aura lieu au mois de juillet 1901.

Sont admis à prendre part à ce concours les aspirants et aspirantes âgées de trente ans révolus, qui justifient de cinq ans d'exercice dans une école nationale professionnelle, dans une école pratique de commerce ou dans une école pratique d'industrie, dont deux au moins avec le titre de sous-directeur, de professeur ou de chef de travaux.

Les candidats sont tenus de se faire inscrire *du* 1er *au* 15 *juin inclus*, à Paris, au ministère du commerce et de l'industrie, où des exemplaires du programme du concours sont tenus à leur disposition.

**Concours d'admission pour les Ecoles Nationales Professionnelles.** — Les épreuves du concours pour l'admission dans les écoles nationales professionnelles d'Armentières, de Nantes, de Voiron et de Vierzon auront lieu en 1901, *le lundi 5 août*, dans l'ordre ci-après indiqué, savoir :

| ÉCOLES | PLACES D'ÉLÈVES internes | externes | TOTAL des places mises au concours |
|---|---|---|---|
| Ecole d'Armentières. | 65 | 35 | 100 |
| Ecole de Nantes. . . | 50 | 40 | 90 |
| Ecole de Vierzon . . | 80 | 30 | 110 |
| Ecole de Voiron. . . | 70 | 35 | 105 |

Conformément aux dispositions des arrêtés des 28 décembre 1900 et 13 avril 1901, les candidats sont tenus de se faire inscrire avant le 1er août à la préfecture du département dans lequel ils désirent concourir.

Les demandes de bourse doivent être déposées également à la préfecture *avant le* 1er *juin*.

Pour tous autres renseignements, s'adresser aux directeurs des écoles.

**Ecole Nationale des Beaux-Arts.** — *Section de Peinture.* Parmi les Elèves reçus *titulaires* à l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, nous citerons : Mlles Wilhelmine Gautier, Simonet, Herfeld, Legastelon, Laroche, MM. Marcel Balleroy, Fleurian, Noël, Aubiry et Jacquet. — *Supplémentaires* : Mlles Bouziat, Dombrowska, Chotel, Chanteux.

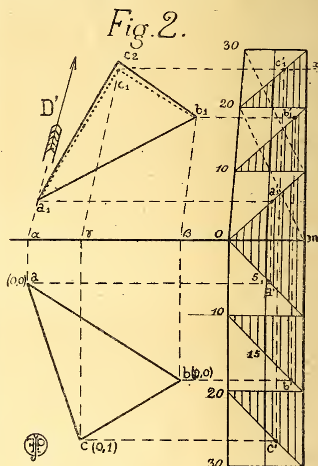
---

## LA MISE EN PERSPECTIVE DES VUES PANORAMIQUES

### Perspective linéaire (fig. 2).

*Suite du N° du 15 avril 1901.*

Le bas de la figure étant identique à ce que nous avions précédemment, nous allons supposer les profondeurs perspectives non plus parallèles, c'est-à-dire fuyant en un point placé à l'infini, mais fuyant en un point de concours ou de fuite P. Ce point est placé très loin, et

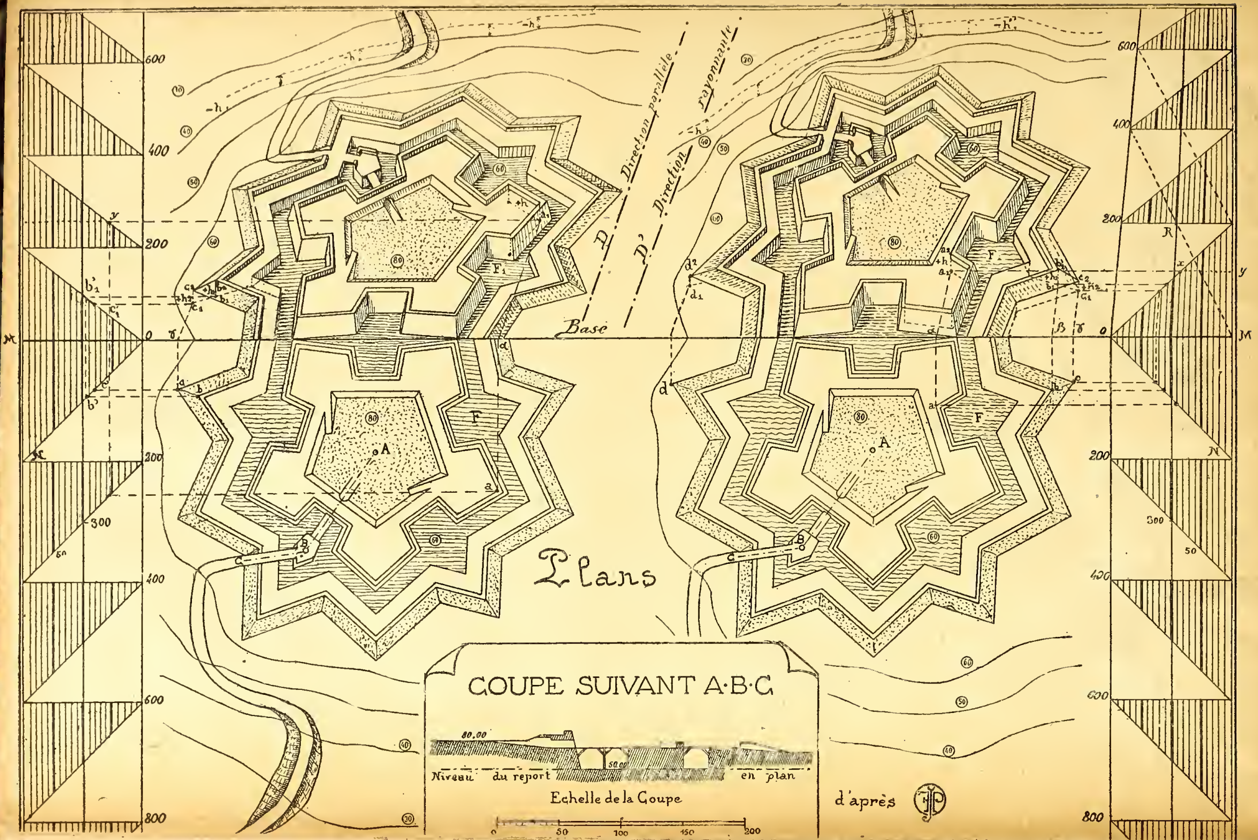



hors des limites de notre épure, sur la verticale *mx* par exemple.

Voici comment nous obtiendrons notre échelle de dégradation.

Nous établirons un premier rectangle (trapèze rectangle sur la perspective), ce qui donne la direction 0, 10, 20, 30....., ceci fait, sur ce rectangle les lignes tiretées telles que *m* 20 réunissant les sommets de droite au milieu des côtés supérieurs permettent d'achever de proche en proche l'échelle fuyante.

Désormais, toutes les profondeurs vont fuir au point P comme les divisions égales de notre échelle; le point P est toujours inaccessible; aussi aurons-nous recours pour la mise en place des fuyantes, aux divers moyens connus, en particulier le dessinateur pourra recourir à notre *Règle à parallèles perspectives* dont l'emploi est fort simple et ne nécessite pas de constructions préliminaires.


Direction parallèle
Direction rayonnante
D
D'
Base
Plans
COUPE SUIVANT A·B·C
80,00
50,00
Niveau du report en plan
Echelle de la Coupe
0
50
100
150
200
d'après

Quoi qu'il en soit, le tracé est identique au précédent : $a$ vient en $a'$ sur l'horizontale, remonte par l'échelle fuyante en $a'_1$ et est ramené sur l'horizontale $a'_1 a_1$, — $a_1$ étant déterminé avec exactitude par la mise en place de la fuyante $\alpha a_1$, direction D', sans cesse variable. Il en sera de même pour obtenir $b_1$ et $c_1$, la verticale $c_1 c_2$ sera connue en mesurant la hauteur 0m,1 sur l'échelle horizontale $c'_1 x$. Nous voyons donc, comme il fallait nous y attendre, que les largeurs, les hauteurs et les profondeurs vont diminuer progressivement, au fur et à mesure que nous nous éloignerons de notre ligne de terre $\alpha o m$.

Ce qui précède constitue tout ce qu'il nous faudra connaître pour effectuer nos mises en place dans l'un ou l'autre système ; on voit que ces tracés sont d'une simplicité et d'une commodité exemplaires.

**Planche 1**

Comme nous l'avons dit plus haut, ces tracés ont été utilisés par les peintres de batailles des siècles précédents ; nous allons donner ici la mise en perspective d'une place fortifiée à la *hollandaise*, et nous reproduirons côte à côte les tracés, en *perspective cavalière* et en *perspective linéaire*. Le niveau du report en plan est pris à la cote d'altitude 60m, c'est-à-dire au fond du fossé, la coupe suivant ABC, échelle différente de l'ensemble, nous donne les hauteurs dont nous avons besoin.

Ceci entendu, notre dessin montre comment le point $a$, ramené verticalement en $\alpha$ et ensuite suivant la fuyante, est déterminé en $a_1$ par l'emploi de l'échelle, comme il a été dit précédemment. Il y a à observer une certaine altitude, $h$ ; nous porterons $+h$, hauteur connue par la coupe et mesurée horizontalement suivant $xy$ de l'échelle perspective, $b$ nous donnera $b_1$ et aussi $b_2$ à l'altitude $h_1$, $c$ nous donnera $c_1$ et aussi $c_2$ à l'altitude $h_2$.

C'est ainsi que, de proche en proche, nous établirons le dessin de notre ouvrage, construisant point par point le relief, absolument comme s'il s'agissait de créer un modèle réduit en nature.

Nous remarquons sur le dessin des lignes topographiques ou de niveau ; celles-ci, marquées sur la carte, seront établies point par point, non pas seulement sur le plan horizontal qui nous sert de base et situé à la cote 60m, mais aussi à leur position réelle dans l'espace, pour la courbe de 40m, l'équidistance étant ici de 10 en 10 mètres, nous aurons la projection marquée par une ligne tiretée ; en portant les verticales $-h$, nous obtiendrons en trait plein la ligne (40). Si donc nous avons une chute brusque de terrain, nous pourrons la reproduire et ne faire émerger, par exemple, que le toit d'un clocher, comme cela aurait lieu dans la réalité.

Pour la perspective cavalière, la hauteur négative $-h$ sera constante ; pour la perspective linéaire, elle diminuera de $-h$ en $-h'$, conformément à la dégradation de l'échelle perspective.

Notre dessin s'étend *sur 700 mètres* en profondeur, superficie déjà respectable.

F.-J. Pillet,
*Ingénieur des Arts et Manufactures.*

(*A suivre.*)

## Règles de Perspective

*Sans Maître, ni compas.*

Pour bien envisager les choses, tout dépend du point de vue où l'on se place.

Talbeb.

## CUIR ET PYROGRAVURE

La façon d'utiliser et de travailler le cuir varie à l'infini ; on a beaucoup trop abusé de la pyrogravure, et cependant on obtient, grâce à elle, de jolis effets, à condition de n'en user qu'avec discrétion.

Les fonds trop accentués, trop brûlés, sont toujours un peu lourds, il est vrai ; mais lorsque le cuir teinté est souligné d'un trait pyrogravé légèrement, cela donne plus de vigueur au dessin.

La pyrogravure, le cuir repoussé, ciselé et teinté, sont maintenant à la portée de tous ceux qui savent se servir d'un crayon, s'ils sont un peu guidés, et le résultat obtenu est prompt et vraiment utile.

Dans les compositions du dessin, les fleurs, feuilles et fruits stylés sont d'un grand secours. On peut aborder la tête ou le sujet, lorsqu'on est un peu plus fort.

Dans le dessin ci-contre c'est le « cyclamen » qui est le thème des différentes compositions ; les croquis pris d'après nature doivent être utilisés d'une façon harmonieuse et agréable à l'œil.

L'angle de livre ou de buvard et la bande peuvent être interprétés de la même façon : repousser légèrement les feuilles et les boutons, et pyrograver le fond ; passer une teinte légère de brou de noix sur le fond, et laisser les motifs couleur naturelle du cuir ; le pointillé or, pour le fond de la bande, serait d'un joli effet.

Pour le motif du bas de la page, il faut repousser et bourrer fleurs, feuilles et tiges, et graver ensuite les traits bien légèrement.

Je compte revenir un jour sur ce sujet, et donner quelques conseils pratiques à ceux de nos lecteurs qui voudraient s'occuper de cet art, à la fois si pratique et si amusant, avec lequel on peut décorer son « home », embellir sa maison tout en y imprimant sa note personnelle.

Saint-Maxent.

# CUIR REPOUSSÉ ET PYROGRAVURE

## LE CYCLAMEN

ADAPTATION DÉCORATIVE

SUR CUIR







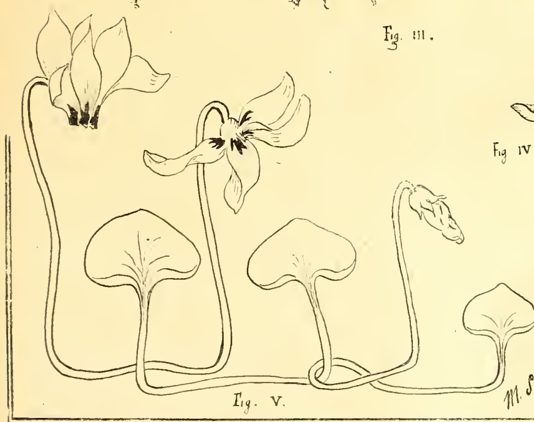

Fig. II.

Croquis



Bordure Pyrogravée et teintée

Fig. III.



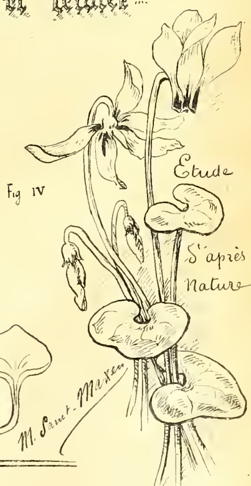




Fig. I : Angle de liseuse (cuir pyrogravé). — Fig. V : Motif cuir repoussé et gravé fleurs et feuilles stylisées

# EXPOSITIONS ET CONCOURS

**A l'Ecole Nationale des Beaux-Arts**, quai Malaquais. — Exposition des œuvres de Daumier organisée par le *Syndicat de la Presse Artistique* : elle comporte 103 tableaux peints à l'huile, et 202 aquarelles et dessins ; 2 000 lithographies se succéderont. Ouverte de 10 heures à 6 heures, tous les jours du mois de mai. Le prix d'entrée est de 1 franc.

**Exposition des Artistes Indépendants.** — A visiter jusqu'au 20 mai, dans les serres de l'Exposition Universelle, au Cours-la-Reine.

**Exposition de Photographie du Photo-Club.** — Le 2 mai s'est ouvert le sixième Salon international de Photographie du Photo-Club de Paris.

C'est dans la salle des Fêtes de la Société, 44, rue des Mathurins, qu'a lieu cette Exposition ; elle restera ouverte jusqu'au 2 juin.

**Brest.** — Exposition internationale du 1er juin au 15 septembre 1901. L'emplacement sera gratuit dans la section des Beaux-Arts, peinture, sculpture, aquarelle, etc. Adresser les demandes de programmes à M. Dumoulin, secrétaire général de l'Exposition internationale à Brest.

**Concours universel pour une affiche artistique, marque des cigarettes « Paris ».** — Un concours est ouvert entre tous les artistes pour la confection d'une affiche en couleurs de 1m,10 de hauteur sur 0m,90 de largeur, réclame de la marque des cigarettes « *Paris* ».

La composition de l'affiche est laissée au choix de l'artiste.

Le concours sera clos le *31 août 1901*. A cette date, les œuvres devront être en possession du secrétaire du concours, *M. Enrique Casellas*, rue *Esmeralda*, *258*, *à Buenos-Aires* (République Argentine).

La maison Manuel Malagrida offre *quinze prix* d'une valeur de *22.000 francs*. L'auteur primé recevra 10.000 francs ; le 2e prix, 5.000 francs ; le 3e, 2.000 ; le 4e, 1.000 ; le 5e, 750 ; les 6e, 7e et 8e, chacun 500 francs. Plus 7 accessits de 250 francs chacun.

On peut se procurer le programme du concours à l'adresse indiquée ci-dessus, ou venir en prendre connaissance aux bureaux du *Moniteur du Dessin*.

**Galeries Durand-Ruel**, 16, rue Laffitte. — Exposition des œuvres de Henry Moret, exposées du 3 au 18 mai 1901.

**Sociétés des Peintres-Lithographes.** — L'Exposition annuelle des Peintres-Lithographes, pour l'encouragement des Arts graphiques, s'ouvrira le 15 mai dans l'hôtel de la Société, 4, rue Daubigny.

**Société Nationale des Architectes de France.** — Le 10e concours annuel de la Société Nationale des Architectes de France est ouvert. *Le sujet est une Maison hospitalière à vie et de secours temporaires pour les victimes des accidents du travail.*

On se procure le programme chez M. Fernoux, président, 22, rue Béranger.

**Concours d'une demi-bourse.** — Un concours sera ouvert le 25 juillet 1901, à huit heures et demie du matin, à l'Institut industriel du nord de la France, pour l'attribution d'une demi-bourse d'internat dans cet établissement.

Les demandes, accompagnées des pièces nécessaires, devront parvenir *avant le 15 juin 1901* à la préfecture du Nord.

Les candidats sont priés de s'adresser au directeur de l'Institut, 17, rue Jeanne-d'Arc, à Lille, pour obtenir le programme du concours et la nomenclature des pièces à produire.

**Exposition de Versailles.** — Dans le compte rendu des récompenses de l'Exposition de Versailles, nous relevons que le Jury a décerné un *diplôme d'honneur* à l'Ecole régionale de Montlhéry, pour les travaux collectifs des élèves, et une *Médaille d'Or* à M. Allorge, directeur de ladite école.

Indépendamment de l'Exposition de Versailles, nous tenons à signaler que l'Ecole de Montlhéry a obtenu une *Mention honorable à l'Exposition de* 1900, pour les remarquables travaux des Elèves, dont le principal collaborateur était M. Marcel Balleroy, qui s'est particulièrement distingué, avec un splendide dessin, représentant le *Portail de lé'glise de Longpont*, XIIe siècle ; ainsi que plusieurs études au crayon et à la sanguine, qui révèlent chez le jeune auteur un artiste de grand avenir.

**Cours de Mme Madeleine Lemaire.** — Mme Madeleine Lemaire, professeur de dessin appliqué à l'étude des plantes, au Muséum d'histoire naturelle, commencera son cours le lundi 7 mai 1901, à trois heures, et le continuera les mardis, jeudis et samedis suivants, à la même heure, dans la salle des cours de dessin (porte d'Austerlitz).

**Nos abonnés trouveront encarté, dans le numéro de ce jour, un dessin hors texte, représentant une planche de dessins décoratifs, pour la préparation au Brevet Supérieur.**

*Le Gérant :* R. Sénée.

Paris. — L. Maretheux, imp., 1, rue Cassette.

5e Année. — N° 12. — 60. 15 Mars 1902.

LE

# Moniteur du Dessin

SOMMAIRE :



## COMMUNICATION URGENTE

### Examen de Professeurs de Dessin

Professeurs femmes.
Ville de Paris.

Un examen pour l'obtention du diplôme de professeur de dessin à vue (professeurs femmes) dans les écoles communales de la ville de Paris s'ouvrira, à la Préfecture de la Seine, le *lundi 2 juin* 1902.

*Conditions d'admission.*

Toute aspirante devra être âgée de vingt ans au moins et de trente-cinq ans au plus le jour de l'examen. Elle aura à produire :

1° Une demande d'inscription sur papier timbré;

2° Un extrait sur timbre de son acte de naissance; pour les femmes mariées, acte de mariage, et, pour les veuves, acte de décès du mari.

Les inscriptions seront reçues, tous les jours non fériés, de 9 heures à 11 heures et de 2 heures à 4 heures, *jusqu'au samedi* 17 *mai* 1902 inclusivement, à la Préfecture de la Seine (annexe de la direction de l'Enseignement primaire, service des Examens, rue Mabillon, 3, 6e arrondissement), où les aspirantes pourront se procurer le programme.

Paris, le 1er mars 1902.

*Le Préfet de la Seine,*
J. de Selves.

Par le Préfet :
*Le Secrétaire général de la préfecture,*
Autrand.

(*Extrait du « Bulletin Municipal officiel » de la Ville de Paris, numéro du jeudi 6 mars 1902*).

## ÈRE NOUVELLE

Un peu... beaucoup... passionnément... voilà bien le mot d'ordre adopté pour la réorganisation de l'enseignement secondaire discutée à la Chambre il y a quelques jours ; on donnera donc à chacun la culture qu'il choisira et en quantité égale à la somme de besoins ou de sympathie qu'il éprouvera.

Sur ces bases nouvelles, bien des gens vont à première vue se déclarer satisfaits ; cependant, si nous consultons notre sentiment d'éducateur, ne pensez-vous pas que les professeurs de Dessin ont quelque raison d'être inquiets des conséquences de cet émiettement calculé dans la distribution de notre enseignement? Sans doute le régime actuel du Dessin *facultatif* a donné ce qu'il devait donner, aussi s'empresse-t-on d'en rejeter exclusivement les insuccès sur l'esprit de la méthode employée. Mais si cette ère doit disparaître, allons-nous désormais nous trouver en présence du Dessin *obligatoire* dans toute l'étendue de l'enseignement secondaire (ainsi que le congrès de 1900 en émettait le vœu), ou bien ne sera-t-il que le privilège de certains cycles? L'utilitarisme étroit sera-t-il substitué à une large éducation? Un dessin industriel au Dessin? Telle est la première inquiétude que nous croyons, modestement, devoir formuler.

Il y a aussi un autre point, non sans gravité, sur lequel je voudrais appeler

l'attention : il s'agit du projet de l'augmentation d'autorité dont les chefs d'établissements universitaires seront investis à l'avenir, voté d'ailleurs par la Chambre. Entre nous, ne pensez-vous pas qu'il serait infiniment désirable, pour la cause générale du Dessin, que cette augmentation de pouvoir fût reportée à nos seuls chefs compétents, les inspecteurs généraux du Dessin qui, le plus souvent, restent les témoins impuissants d'abus pratiqués comme en vrai pays conquis, au nom de... l'éducation.

Quelle résistance peut donc exercer le professeur aussi dévoué que vous l'imaginerez quand on songe au mode d'organisation en vigueur dans certains de nos établissements secondaires, quelle sollicitude douteuse plane dans la répartition des groupements d'élèves aussi hétérogènes qu'on puisse le concevoir par les connaissances et surtout par l'âge ! Tout cela sans considération pour les résultats éducatifs de l'enseignement du Dessin et moins encore pour le professeur qui prodigue vainement ses facultés et son dévouement !

Si l'on veut réformer l'enseignement du Dessin d'une manière efficace, qu'avant tout bouleversement de programme on songe d'abord à planter trois jalons limitrophes : 1° le Dessin rendu obligatoire (peu ou beaucoup) dans tous les cycles de l'enseignement secondaire ; 2° haute direction laissée aux inspecteurs généraux du Dessin dans l'organisation des cours ; installations, améliorations à introduire, modèles, etc. ; 3° égards pour l'initiative dévouée du maître.

En réalisant ces trois vœux on assurera l'avenir de la méthode quelle qu'elle soit, enseignée par de bons maîtres.

Etienne Bonnand,

*Professeur de Dessin au Collège de Privas.*

---

ASSOCIATION AMICALE

# DES PROFESSEURS DE DESSIN

### FÊTE ANNUELLE : BANQUET ET BAL

Le banquet et le bal de l'Association ont eu lieu samedi 22 février dernier, avec le plus grand succès.

M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, qui avait bien voulu en accepter la présidence, se trouvant empêché au dernier moment de venir lui-même, avait officiellement chargé M. Armand Dayot, inspecteur des Beaux-Arts, de le représenter.

M. Armand Dayot, prévenu à la dernière minute, a, dans une aimable improvisation, témoigné de toute la sympathie que notre Association trouvait près des pouvoirs publics, et pour confirmer ces bonnes paroles, il a, autorisé par le Ministre, annoncé que Mme Noble, notre première vice-présidente et très dévouée collègue, serait comprise dans les prochaines promotions des palmes d'officier d'Académie.

De vifs applaudissements ont accueilli cette bonne nouvelle.

M. Armand Dayot avait à sa droite M. Léon Francken, président de l'Association, à sa gauche M. W. Bouguereau, membre de l'Institut, président de la Société des Artistes français.

Citons parmi les autres invités M. Moyaux, membre de l'Institut, président de la Société centrale des architectes ; M. Paul Colin, inspecteur général de l'enseignement du Dessin et des Musées ; M. Guébin, inspecteur principal de la Ville de Paris, représentant le Préfet de la Seine et le Directeur de l'enseignement ; M. le professeur Gariel ; M. Jules Pillet, inspecteur honoraire de l'enseignement du Dessin ; M. René Fouret, président du Cercle de la librairie, etc., etc.

Mmes Héreau, Drapier, Myskowska-Dubreuil, inspectrices du Dessin à la Ville de Paris ; M. F. Régamey, inspecteur de Dessin ; M. Ed. Valton, représentant l'Association des Artistes indépendants ; Mme de La Fargue, déléguée de la Bulgarie, et M. de Kireewski, délégué de la Russie au Congrès de l'enseignement du Dessin, etc., etc.

M. Carolus Duran, Président de la Société nationale des Beaux-Arts, et Mme la duchesse d'Uzès, Présidente de l'Union des femmes peintres et sculpteurs, se sont excusés, dans les termes les plus flatteurs pour notre Association, en exprimant leurs regrets de ne pouvoir être des nôtres cette fois.

La plus franche cordialité a régné dès le début du dîner, et de nombreux toasts nous ont exprimé, en termes pleins de sincérité et d'humour, toutes les sympathies que notre Association suscitait.

Nous étions nombreux autour de ces tables si gaies, et l'on nous souhaitait de prospérer encore et de comprendre qu'un jour nous ne devrons tous faire qu'une seule grande famille : professeurs de Paris et professeurs de province.

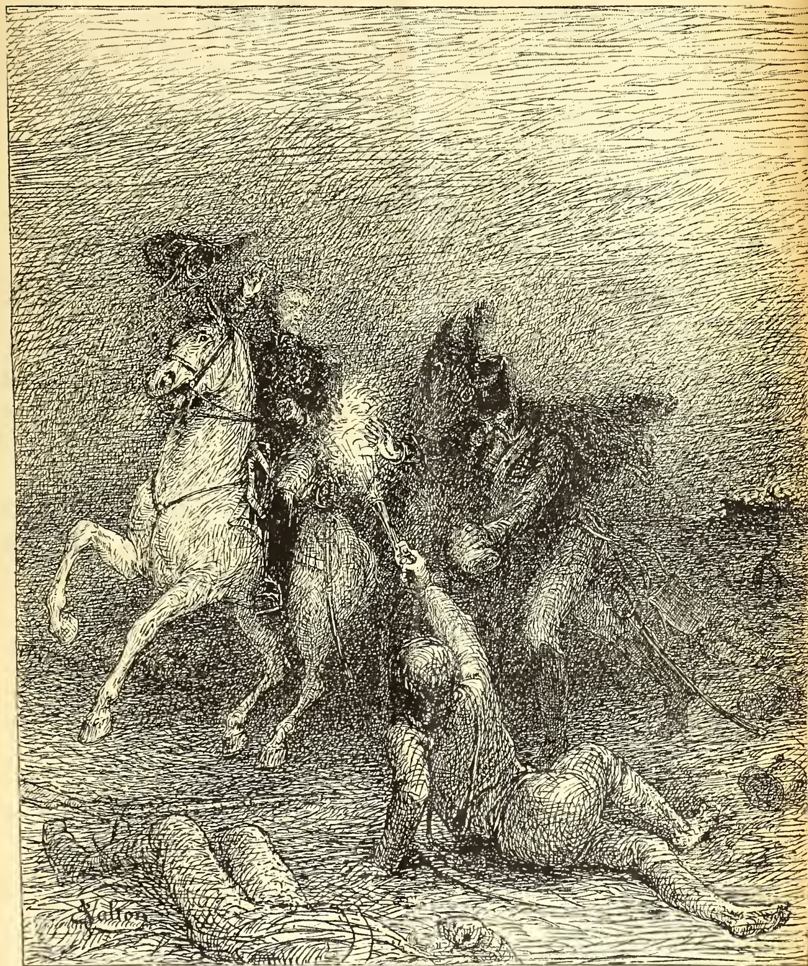
Le bal qui a suivi le banquet a été un des plus brillants qui aient eu lieu depuis les débuts de nos fêtes. Toilettes fraîches et charmantes, gaieté pleine d'entrain. Pendant un court intermède, Mlle Maisonneuve et M. Davrigny ont charmé le public en jouant, de la façon la plus exquise, une pièce en un acte, en vers, pleine d'à-propos, de François Coppée : *Le Rendez-vous*. De longs applaudissemente ont remercié ces deux artistes, dont le jeu et la diction sont au-dessus de tout éloge.

La Tombola, enfin, dont le tirage s'est fait entre les deux parties du bal a, comme toujours, remporté un légitime succès.

Luisa Chatrousse.

*Nota.* — Le compte rendu complet de la Fête et les discours prononcés au banquet paraîtront *in extenso* dans le Bulletin de l'Association.

# LA LÉGENDE DES SIÈCLES



COMPOSITION

La première chose à voir, c'est que la nuit tombe. Toute la composition sera en demi-teinte. Cette raison suffirait à faire choisir le moment où le coup de pistolet éclate et donne la note lumineuse.

Mais, en dehors de cette raison pittoresque, il est évident que, de tout le drame, c'est le moment le plus saisissant, le plus complet. Le général Hugo, calme, retient son cheval et porte instinctivement la main à son chapeau qui tombe; l'expression de son visage doit être empreinte de la tristesse que lui cause, à lui

## DATE DES EXAMENS DE 1902

**Certificat d'études primaires supérieures :**

Algérie : 3 juillet. — Se faire inscrire avant le 18 juin.

France : 21 juillet. — Se faire inscrire avant le 5 juillet.

**Concours d'admission aux Ecoles normales d'instituteurs et d'institutrices.**

Algérie : 30 juin. — Se faire inscrire avant le 30 avril.

France 31 juillet. — Se faire inscrire avant le 30 avril.

### BREVETS DE CAPACITÉ

**Brevet élémentaire.** — ASPIRANTS (*1re Session*).

Paris : 22 mai. Se faire inscrire avant le 7 mai.

Algérie : 2 juin. — Se faire inscrire avant le 17 mai.

Départements : 23 juin. — Se faire inscrire avant le 7 juin.

ASPIRANTS.

Paris : 30 juin. — Se faire inscrire avant le 30 juin.

Algérie : 16 juin. — Se faire inscrire avant le 31 mai.

Départements : 30 juin. — Se faire inscrire avant le 14 juin.

**Brevet supérieur.** — ASPIRANTES.

Paris : 23 juin. — Se faire inscrire avant le 7 juin.

Algérie : 9 juin. — Se faire inscrire avant le 24 mai.

Départements : 7 juillet. — Se faire inscrire avant le 21 juin.

ASPIRANTS.

Paris : 17 juillet. — Se faire inscrire avant le 2 juillet.

Algérie : 23 juin. — Se faire inscrire avant le 7 juin.

Départements : 16 juillet. — Se faire inscrire avant le 1er juillet.

## ÉTUDE D'OMBRES

### PLANCHE II

**Concours d'admission à l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures en 1901** (*2e session*).

L'épreuve de dessin pour l'admission à l'Ecole Centrale a une grande importance : c'est la pierre d'achoppement pour beaucoup de candidats.

Le total des coefficients pour toutes les épreuves écrites et orales est de 48, dont 8 pour le dessin, qui se fait pendant deux séances de 5 heures, en deux jours consécutifs.

La première séance est consacrée à un dessin d'architecture, un lavis et un ornement à la plume, le tout contenu sur une feuille 1/4 grand aigle, dans un cadre de 450 millimètres sur 270 (coefficient 4).

Pendant la deuxième séance, les candidats font en 1 h. 1/2 un croquis de machines, *entièrement à main levée*, sur une feuille 1/8 grand aigle, d'après un modèle autographié, puis ils mettent au net ce croquis en 3 h. 1/2 à une échelle déterminée, le modèle étant enlevé (coefficient 2 pour le croquis et 2 pour le dessin à l'échelle).

Ainsi, au commencement de l'épreuve de dessin du concours d'octobre 1901, chaque candidat a reçu un grand modèle autographié (1/2 grand aigle) reproduisant la planche ci-jointe, à l'exception des ombres qui n'étaient pas déterminées. Ce modèle portait les notations suivantes.

1° Dessiner l'ensemble à l'échelle de 0,03 et le détail K à l'échelle de 0,10.

2° Placer l'axe AB à 0,22 du côté gauche du cadre (cote prise au double décimètre).

3° Placer la ligne CD sur le côté inférieur du cadre de 0,45 sur 0,27.

4° Tracer les ombres propres et les ombres portées sur le dessin d'ensemble et y mettre une teinte d'ébauche en laissant le tracé des ombres au crayon.

5° Ne mettre des cotes que sur la coupe AB qui restera au crayon avec teinte rose et cotes principales à l'encre.

6° L'élévation de la pile et le détail K sont à passer à l'encre en trait fin.

7° Le plan suivant *ab* n'est pas à reproduire.

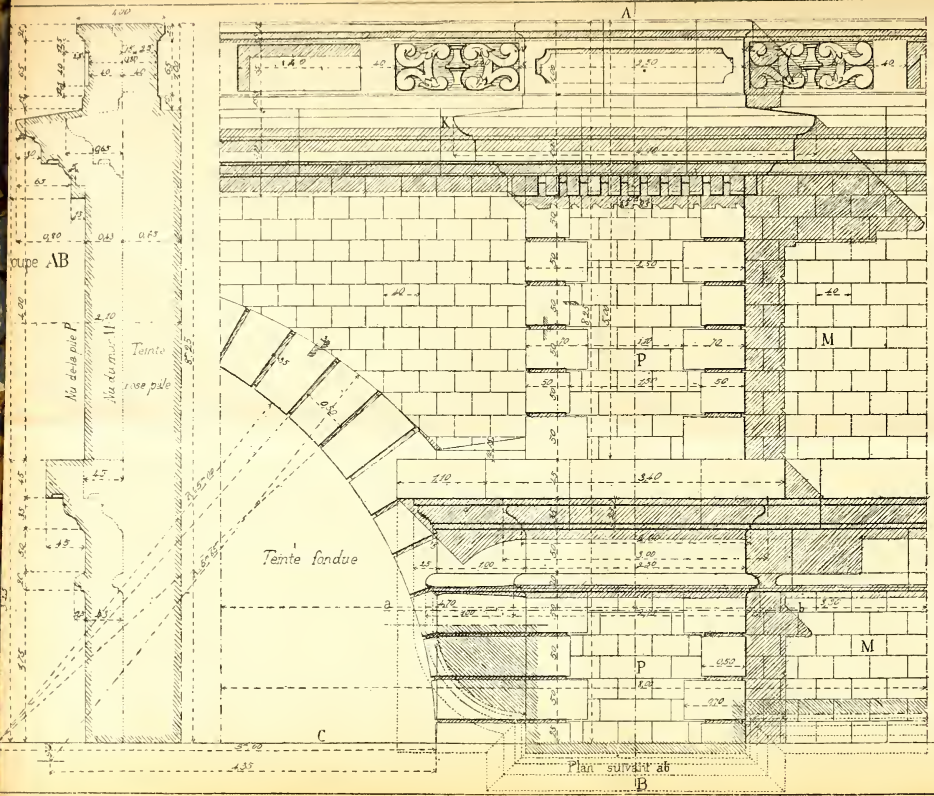
8° Le détail K doit être lavé à l'encre de Chine et teinte de pierre.

9° L'ornement doit être dessiné à la plume en trait fin.

*Nota.* — La planche ci-jointe a été dessinée aux échelles imposées, puis réduite par la photographie.

Les ombres ont été déterminées aussi exactement que possible, même dans les petits détails.

Pour donner plus de relief, nous avons ajouté au modèle des traits de force sur les arêtes vives qui seraient séparatrices d'ombre et de lumière si chaque plan ou moulure était représenté séparément. A. BOUGUERET.




Dessiné par M. Demarne, du Lycée Codorcet.

# SUJETS D'EXAMENS

### BREVET SUPÉRIEUR
### CERTIFICAT D'ÉTUDES PRIMAIRES SUPÉRIEURES
**à l'enseignement du travail manuel et au Professorat industriel**

Une bordure avec angle pour drap de berceau est demandée en broderie : filet-guipure. Hauteur : 6 centimètres. Une forme d'écusson sera tracée, pour y broder à l'intérieur un chiffre assorti même broderie. Dimension au choix de l'aspirante. Dessin au trait. Durée 3 heures.

### BREVET ÉLÉMENTAIRE

Dessin au trait, d'une échelle double en 15 centimètres de hauteur. Ligne d'horizon. Durée 1 heure.

### CERTIFICAT D'ÉTUDES PRIMAIRES

Etant donnée une petite marguerite simple, en décorer les lettres L.' B. d'une hauteur de 10 centimètres. Durée de l'épreuve : 1 heure. (Lettres droites). Prendre un 1/4 de feuille de papier Prudhon. E. L.

### RENSEIGNEMENTS ET CONSEILS

Le modèle d'oiseau de la planche VII, numéro de février, a été traité d'une façon bien différente pour les deux bandes 3 et 4 : les lignes qu'ils forment dans la première, sont celles d'un ornement régulier et symétrique, soit le groupe de quatre faisant un carré, soit les deux qui le séparent soulignant agréablement par les vides le contour de l'ensemble; la seconde, au contraire, nous montre le même élément décoratif dans le mouvement opposé de ses lignes sur un fond. L'une et l'autre combinaisons par des élèves du cours élémentaire et moyen, seront par celles des cours supérieurs et les aspirantes, *coloriées* pour la *tapisserie* avec *désignation* de l'objet *d'ameublement* auquel elles destineraient chacune de leur composition. Indiquer aussi pour l'abat-jour le ton des œillets et du ruban; de même pour le porte-bouquet. Ceci comme exercice de coloris qui n'est pas négligeable. Pour le dessin, essayer avec le coquelicot par exemple, la décoration de ces deux objets, de même forme et de grandeur naturelle. (Dimension au choix).

Lorsque les devoirs sont exécutés en réduction, ne pas oublier de l'inscrire; 1/4 1/3 1/2 doit l'être à côté du dessin. Il importe que les corrections soient faites à bon escient en vue des progrès, sur les proportions de l'élément décoratif avec l'objet ou la forme à décorer, c'est l'un des points essentiels de la composition.

Chaque genre d'exécution, nous l'avons dit, est exigé dans une petite partie du dessin. Comme il est impossible de connaître par l'expérience pratique tous ces travaux, il faut du moins s'en rendre compte dans les ouvrages qui en donnent le dessin, la couleur, l'ensemble, le détail, de chaque interprétation à l'aiguille. L'encyclopédie de Th. de Dillmont renseigne complètement pour cette étude indispensable. A part le volume, divers albums pour chaque spécialité peuvent être demandés séparément.

La *boîte à Pain* donnée dans le dernier numéro aux aspirants du brevet élémentaire, n'était pas la corbeille à servir à table, mais la boîte longue ou on l'enferme tout entier. Il y a eu quelques erreurs dans l'exécution de ce programme.

Reçu quelques coins de mouchoirs bien compris; moins les lettres cependant. S'y exercer beaucoup. EUG. LUNEAU.

# Composition Décorative

### ANNOTATIONS EXPLICATIVES DE LA PLANCHE VIII

*Elément employé : Anémone simple.*

Fig. I et II : Anémone, fleur et bouton.

Fig, III et IV : Etude de la fane ou collerette.

**Cours élémentaire.**

Fig. V : Géométral de l'anémone.

Fig. V : Rosace formée uniquement par la fleur de face.

Fig. VI : Division en 8 quatre motifs rayonnants empruntés au bouton.

Fig. VII : Rosace au pochoir.

**Cours moyen.**

Fig. VIII : Division en 6 : fleurs de profil.

Fig. IX : Division en 6 : fleurs de trois-quarts. (Ce motif peut servir également pour le cours supérieur.)

**Cours supérieur.**

Fig. X : Porte-monnaie en cuir repoussé.

Fig. XI : Bordure de vitrail destinée à être placée verticalement.

Fig. XII : Broderie Colbert pour chemin de table, drap, etc.

Fig. XIII : Décoration d'un écran de cheminée.

## Cours de Composition Décorative



## COURS PRÉPARATOIRES AUX EXAMENS DE DESSIN

### CERTIFICAT D'APTITUDE

**à l'Enseignement du Dessin dans les Écoles normales**

*Session de mars* 1900.

I. — ÉPREUVE DE RELEVÉ GÉOMÉTRAL ET DE PERPECTIVE (4 heures).

Faire le croquis coté, *à main levée*, le relevé géométral et la mise en perspective d'une *boîte* avec couvercle définie géométriquement ainsi qu'il suit :

Elle affecte la forme d'un prisme droit à base hexagonale régulière reposant sur le plan horizontal; une des faces verticales du prisme fait un angle de 20 degrés avec la partie de droite du plan vertical de projection.

La hauteur de la boîte est de 160 millimètres, son épaisseur de 6 millimètres, le côté de la base de 100 millimètres.

A la partie supérieure de chacune des faces verticales et en dehors est pratiquée en retrait une feuillure de 10 millimètres de hauteur et de 3 millimètres d'épaisseur destinée à loger un couvercle.

Ce couvercle, de 40 millimètres de hauteur et de même épaisseur que la feuillure, est articulé par une charnière à la face postérieure de la boîte qui est inclinée de 20 degrés sur le plan vertical.

On supposera la boîte entr'ouverte, la face supérieure du couvercle faisant un angle de 45 degrés avec le plan horizontal.

1° *Croquis coté*. Faire en un croquis exécuté *à main levée*, au crayon, le relevé géométral de l'objet donné.

Ce croquis sera exécuté sur une feuille mesurant $0^m,14$ sur $0^m,20$ environ. Il comportera les plan et élévation strictement nécessaires pour faire connaître complètement cet objet.

Le croquis sera épinglé ou collé sur la feuille de mise au net.

Les candidats sont invités à apporter le plus grand soin à l'exécution du croquis coté qui entrera pour un tiers dans la valeur de la note définitive de l'épreuve.

2° *Mise au net*. Exécuter au trait et à l'encre de Chine, sur une partie d'une feuille 1/4 grand-aigle, à une échelle suffisamment grande, la mise au net du croquis précédent.

3° *Perspective*. Exécuter sur la partie réservée de la feuille 1/4 grand-aigle, en se servant du relevé géométral, la mise en perspective de l'ensemble de la boîte et de son couvercle.

Le représentation perspective couvrira les deux tiers environ de ladite feuille.

L'horizon sera placé à la hauteur de 200 millimètres.

Pour toutes les autres données, la plus grande latitude est laissée aux candidats. On rappelle, en effet, que du choix apporté dans la position du tableau et du point de vue dépend en grande partie la bonne représentation du dessin.

*Nota*. La troisième partie de l'épreuve (perspective) doit être, autant que possible, exécutée au trait à l'encre de Chine (sans les ombres).

Néanmoins, si le temps fait défaut, un dessin bien arrêté, au crayon, pourra être accepté avec les mêmes chances de succès.

Les *lignes de construction doivent être conservées*, de façon à bien mettre en évidence la méthode employée par le candidat.

II. — RÉDACTION.

Comment concevez-vous la préparation des élèves maîtres et des élèves maîtresses en vue de l'enseignement du dessin qu'il sont appelés à donner à l'école primaire élémentaire ?

III

Tête. — Ariane.

IV. — ORNEMENT.

Caisson de l'Hôtel de Ville.

### CERTIFICAT D'APTITUDE

**à l'enseignement du dessin dans les lycées et collèges** (*premier degré*)

Faire le géométral du tombeau phrygien. On le représentera dans la position verticale, mais incliné de 30 degrés à droite sur le plan vertical de projection.

On déterminera les ombres avec la lumière à 45 degrés le soleil étant en avant du tableau et à gauche.

### CERTIFICAT D'APTITUDE

**à l'enseignement du Dessin dans les Lycées et Collèges** (*Degré supérieur*).

1° Faire la perspective d'une table rectangulaire sur laquelle on a placé un vase cratère.

2° Déterminer les ombres propres portées et auto-portées de l'ensemble avec la lumière à 45 degrés le soleil étant placé en avant du tableau et à droite.

3° Prendre un plan vertical parallèle au grand côté du rectangle de la table.

Ce plan représentera une glace dans laquelle on reflètera l'ensemble formé par la table et le vase cratère.

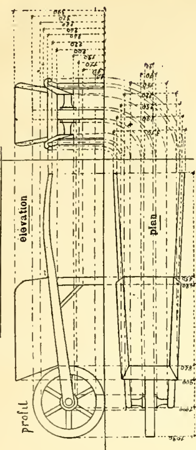
On aura soin que ce plan ne soit ni de front ni de profil.

L. MANDRET.

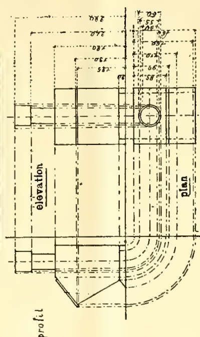
# CERTIFICAT D'APTITUDE A L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

DANS LES ÉCOLES NORMALES

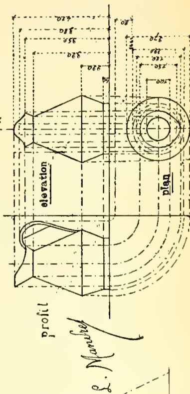
BREVET SUPERIEUR et CERTIFICAT D'ETUDES SUPERIEURES




CERTIFICAT D'ETUDES PRIMAIRES

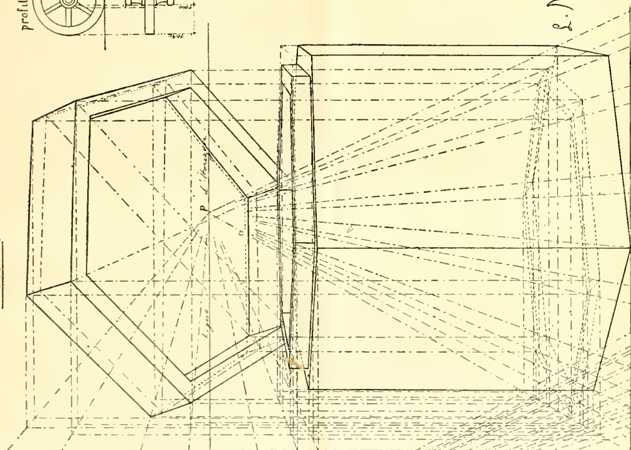



BREVET ELEMENTAIRE

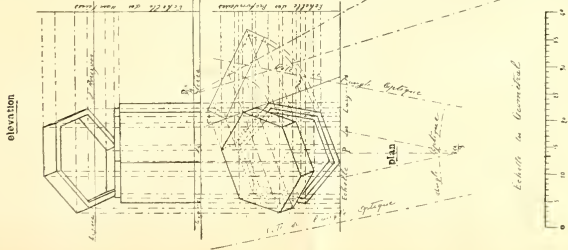



ÉCOLES NORMALES

PERSPECTIVE



GÉOMÉTRAL



### CERTIFICAT D'ÉTUDES PRIMAIRES

Dessiner à vue le plan, l'élévation et le profil d'un tréteau. Durée de l'épreuve : 1 heure.

### BREVET ÉLÉMENTAIRE

Faire le croquis coté et la mise au net d'une table d'écolier avec pupitre.

Ce dessin comportera un plan, une élévation et un profil. (Durée : 1 heure).

### BREVET SUPÉRIEUR ET CERTIFICAT D'ÉTUDES PRIMAIRES SUPÉRIEURES

Exécuter le relevé géométral d'une chaise de cuisine formant escabeau dans la position de l'escabeau. (Sur demi-feuille papier Prudhon.) Durée : 3 heures.

### ÉCOLE NORMALE

Faire la perspective d'un arrosoir de maraîcher.

La ligne d'horizon au-dessus du modèle et le point de vue en face du centre.

## LE DÉCOR RATIONNEL

### LES TROIS CONES

SOLUTION

Portons parallèlement à LT une largeur AH, égale au rayon du premier cône, l'intersection avec la ligne MB nous donnera le point A, centre de ce cône.

Pour avoir le second cône, qui doit être tangent au premier ainsi qu'au plan vertical LT, menons à l'intersection α une tangente, que nous prolongeons jusqu'en β; menons la bissectrice de l'angle αβT, nous aurons le point B, centre du second cône.

Le rayon du troisième cône étant donné, additionner ce rayon à chacun de ceux des cercles déjà faits, l'intersection de ces deux grands rayons ainsi formés et tournant respectivement autour de A et B nous donnera le point C, centre du 3e cercle. Remontons ces trois cônes en élévation et donnons-leur les trois hauteurs différentes A'B'C'.

Les deux triangles ABC, A'B'C' sont bien deux représentations différentes du même triangle, mais aucune des deux ne le donne en vraie grandeur, puisqu'il se présente obliquement dans les deux plans.

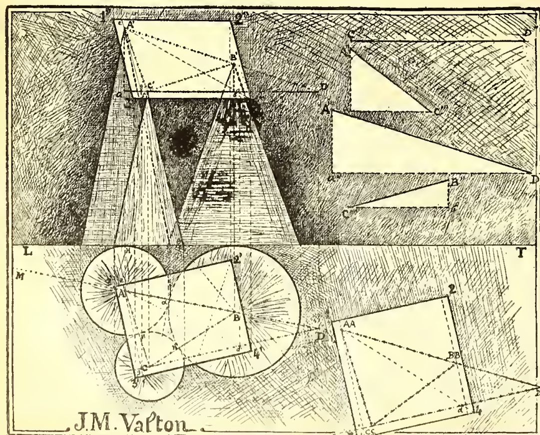
Prolonger A'B' jusqu'en D, c'est-à-dire jusqu'à son intersection avec un plan horizontal, passant par le point le plus bas du triangle, soit C'.

Prolongeons de même AB en plan, et arrêtons-nous à l'aplomb D' de ce point D de l'élévation.

Joignons CD'; il est évident que cette ligne est en vraie grandeur, puisqu'elle est tracée sur un plan horizontal C'D de l'élévation. Nous mettons cette longueur de côté en C''D''.

Le côté CA du plan est, par la même raison, la vraie grandeur, non pas de C'A', mais de C'*a*; nous mettons également cette longueur de côté en C'''*a*'.

Sur cette ligne, au point *a*', élevons une perpendiculaire de même hauteur que *a*A', nous aurons le point A'', l'hypoténuse A''C''' sera la vraie grandeur du côté AC du plan, et du côté A'C' de l'élévation.




Même opération du point D pour avoir D''A''', vraie grandeur de D'A, et du point C pour avoir C''''B'', vraie grandeur de CB.

Avec ces quatre longueurs, il est facile de construire d'abord le grand triangle AA CC DD, et ensuite, du point CC avec C''''B'' comme rayon, le petit triangle AA CC BB demandé.

Pour mettre le carré dans les conditions

demandées, prendre AA BB comme côté du carré, abaisser perpendiculairement AA sur la ligne CC DD prolongée; en faire autant pour BB, égaliser le carré de chaque côté de cette largeur. Même procédé dans l'autre sens.

Pour mettre ce carré développé dans ses deux projections, portons sur CD' les mesures relevées sur CC DD prolongée, menons deux perpendiculaires, nous avons ainsi les deux côtés en pente; pour avoir les côtés horizontaux, lier un point que nous connaissons dans le plan, AA, par exemple, à l'angle 4 que nous cherchons, nous déterminons sur CC DD un point *d*, qu'il nous sera facile de reproduire en *d'* sur le plan; joignons A*d'* et prolongeons, nous aurons l'intersection 4', etc., etc.

Pour avoir l'élévation, monter les quatre angles indéfiniment, ainsi que les intersections *e*, *g*, *f*. En menant dans l'élévation une horizontale par *e*, et une autre par *f*, leurs intersections avec les verticales menées de 1' 2', 3' 4', nous donneront les quatre points demandés 1'' 2'' 3'' 4''.

J.-M. Valton.

## NÉCROLOGIE

Nous avons appris avec la plus vive peine le décès de M. Gustave Henry, officier de l'Instruction publique, professeur de Dessin à l'Ecole nationale de Commercy. Ses obsèques ont eu lieu au milieu d'une assistance aussi nombreuse que choisie. Plusieurs discours ont été prononcés, parmi lesquels nous citerons celui de M. Fournereau, inspecteur de l'enseignement du Dessin, qui a retracé, avec une grande élévation de vue, la vie toute de devoir de M. Henry, pendant les trente-quatre années qu'il a passées dans le professorat. M. Adrien Recouvreur, rédacteur au *Moniteur du Dessin*, a clos la série des discours, par d'éloquentes paroles qu'il a prononcées à son double titre d'*élève* et d'*ami*, et au nom de l'*Association des Artistes lorrains*.

Nous nous joignons à ses nombreux amis et admirateurs pour adresser à la famille de M. Gustave Henry nos plus sympathiques et sincères condoléances.

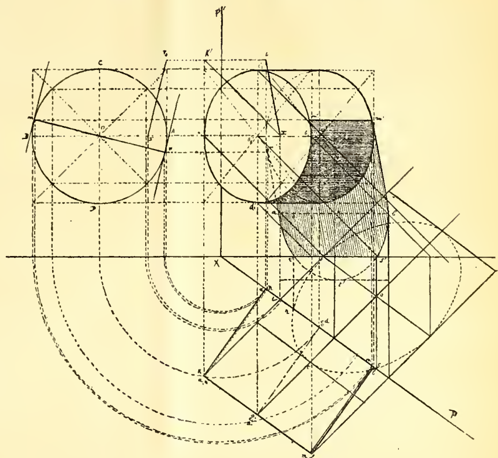
R. Gauguet.

# GÉOMÉTRIE DESCRIPTIVE

### CYLINDRE

SOLUTION

On trace le plan demandé et on cherche le



centre OO' qu'on rabat autour de la trace verticale du plan P'XP; on trace le cercle donné en rabattement et on le remet en place ensuite.

On mène du centre O une perpendiculaire à XP égale à 40 millimètres et on trace l'autre base du cylindre.

Cette dernière base est vue entière en projection verticale, tandis que l'autre est en partie cachée.

Ombre : On cherche sur le mur fuyant l'ombre du cercle $a_1b_1c_1d_1$; en projection verticale, on obtient une ellipse égale aux bases du cylindre, on mène les tangentes communes à l'ellipse $a'b'c'd$ et à celle d'ombre et on a ainsi les points d'ombre propre *m'*, *n*, m, *n*. Ces points d'ombre seraient obtenus plus exactement en cherchant l'ombre de la génératrice sur le plan de base et en rabattant cette ombre, soit LI, les tangentes parallèles donnent M et N qu'il suffit de remettre en place.

Il y a une portion d'ombre sur le plan horizontal, soit *rts*, cachée par la projection du cylindre.

S. Bloch.

Nota. — *La donnée de ce problème a paru dans le numéro du 15 février.*

# NOTES D'ART

**Collection du baron Adolphe de Rothschild. Les dessins.** — Le ministre de l'Instruction publique et le directeur des Beaux-Arts ont inauguré, au musée du Louvre, devant un public de fonctionnaires et d'amateurs, la salle où sont exposées les merveilles de la collection léguée par le baron Adolphe de Rotschild, et les salles où sont exposés les dessins qu'avait exilés l'organisation de l'exposition des meubles des XVII^e et XVIII^e siècles.

La collection du baron de Rothschild comprend surtout des objets religieux du Moyen Age : ce sont des pièces d'orfèvrerie, de cristal, d'émail, d'ivoire, de bois et de marbre, de toute rareté.

Au fond de la salle, on a placé une tapisserie flamande du XV^e siècle, la *Multiplication des pains*, qui fut achetée sur les fonds laissés par le testateur pour l'organisation de sa collection au Louvre; c'est une œuvre admirable d'éclat et de mouvement, et qui, à elle seule, mériterait la visite.

Quant aux salles de dessins, d'un décor gris avec des dorures sobres, il n'y a que des éloges à adresser à l'architecte, M. Redon, et aux conservateurs du Louvre; on a groupé les dessins par panneaux et par maîtres, et l'on s'aperçoit que notre musée n'a rien à envier aux autres.

Les écoles italiennes, avec Vinci, Raphaël, Michel-Ange, Corrège, André del Sarte; les écoles flamandes et hollandaises, avec Rubens, Rembrandt, Jordaens, Téniers; l'école allemande avec Durer, Holbein, etc., et l'école française, depuis le XV^e jusqu'au XVIII^e siècle, sont représentées par d'admirables feuillets, devant lesquels on devra aller se recueillir et étudier.

Dans des vitrines, quelques albums sont exposés, prudemment mis à l'abri des feuilleteurs indélicats.

Petit à petit, l'organisation du Louvre se modifie en bien, et il faut adresser des éloges à ceux qui apportent à cette œuvre le concours dévoué de leur expérience.

## Comité Permanent INTERNATIONAL DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

Le volume des *Comptes rendus du 1^er Congrès international de l'Enseignement du Dessin tenu à Paris en* 1900, paraîtra *le 20 mars* courant. Il forme un volume in-8° de 350 pages avec dix gravures.

Tous les adhérents qui adresseront à M^me L. Chatrousse, secrétaire générale, 117, boulevard Saint-Germain, à Paris, le montant de leur souscription *avant le 30 mars*, recevront le volume *franco à domicile au prix de* **3 fr. 50.** A partir du 1^er avril, la Commission se verra dans l'obligation de porter le prix du volume *à* **5** *francs* (*port en sus*) par suite de la suppression à partir de cette date de la franchise postale.

L. CHATROUSSE.

## A NOS LECTEURS

La direction du *Moniteur du Dessin*, ayant reconnu l'utilité de donner chaque mois un compte rendu des expositions d'art et des petits salons, s'est adjoint, comme *critique d'art*, M^me FOYOT-D'ALVAR, de la *Société des artistes français*, *vice-présidente de Paris-Province*, *membre de la Presse artistique*.

M^me Foyot-d'Alvar n'est pas une inconnue pour les artistes, ses nombreux écrits dans les journaux artistiques en sont la preuve. Elle joint à une grande compétence une impartialité plus grande encore si c'est possible. D'ailleurs notre nouvelle collaboratrice est un peintre fort remarquable, ses œuvres exposées au Salon et autres expositions lui permettent de parler art avec connaissance de cause.

Lorsque les Salons seront passés, M^me Foyot-d'Alvar se propose, pendant les vacances, d'aller étudier sur place les maîtres flamands et italiens. Ces notes sur l'art rendront de grands services à nos futurs professeurs, qui n'ont pas toujours le temps de se documenter sur place.

— Nous apprenons que le syndicat de la presse artistique vient de donner son premier banquet chez Marguery, sous la présidence de M. Rougeon. Le Directeur des Beaux-Arts avait à sa droite M. Frantz Jourdain président du syndicat, et à sa gauche notre éminente collaboratrice M^me Foyot-d'Alvar.

Citons parmi les convives : MM. Bouguereau, Jules Comte, Roger Marx, Muntz, Raph Brown, de Fourcaud, Augé de Lassus, Benoît-Lévy, Gaston Stiegler, Ch. Normand, de Saint-Mesmin, Daligny, André Michel, Raffaelli, Raguet, Sarradin, Champier, Nicolle, de Marthold, Léonce Bénédite, Gabriel Mourey, Edouard Conte, Jules Rais, Davrigny et Béjot, qui avait dessiné un menu fort artistique.

Des discours très applaudis ont été prononcés par MM. Frantz Jourdain, Roujon et Augé de Lassus.

R. GAUGUET.




PROBLÈME FONDAMENTAL

## DES PERSPECTIVES ET PROJECTIONS

(*Premier article.*)

Dans le numéro d'octobre dernier, M. Aimé Pinault nous a donné un essai de classification des tracés scénographiques qui me paraît nouveau, comme nous l'affirme du reste l'auteur de l'article; dans son aperçu historique fort intéressant, il nous fait remarquer que, contrairement à une idée un peu trop étroite, ce que l'on est convenu d'appeler la perspective n'est pas une annexe de ce qui se nomme la Géométrie Descriptive, mais constitue au contraire le point de départ de cette dernière. Pour ma part, je considère ceci comme une chose acquise, et l'on peut voir, par un article paru dans le *Moniteur* de juillet 1898, comment l'on arrive à passer aisément d'un système projectif à l'autre ; il est curieux de se rendre compte des raisons qui peuvent motiver cette façon de voir plus rationnelle. Comme le dit fort bien M. Pinault, la Géométrie descriptive repose essentiellement sur la projeclion orthogonale, ainsi l'a voulu Monge son créateur; il est assez naturel qu'il en fût ainsi, car ce dernier avait surtout en vue de ramener les méthodes de trait (charpente, coupe des pierres, topographie) à un même point de départ théorique, se souciant peu de la perspective qui semblait plus spécialement réservée aux artistes. La codification des tracés connus antérieurement manquait donc de généralité.

Monge lui-même devait s'en apercevoir, et ses dernières leçons à l'École normale, leçons éditées aprés sa mort, nous présenteront une théorie de la perspective, celle-ci dérivée, bien entendu, des principes de sa Géométrie descriptive, dont la base est, nous l'avons vu, la projection orthogonale.

Depuis Monge, la géométrie s'est enrichie d'une mine fort importante; celle qui a pour base la projection polaire ou conique, et nous fait connaître, grâce surtout à Poncelet, les propriétés projectives des figures ; il y a donc lieu de retourner l'ordre actuel et de généraliser comme il convient, en débutant par le trait de la projection conique.

J'ai pensé qu'il pouvait être intéressant de compléter l'article de M. Aimé Pinault en plaçant ici en parallèle et dans leur ordre normal les problèmes fondamentaux des tracés perspectifs ou projectifs le plus communément employés. Précisons tout d'abord les deux points importants qui suivent :

1° En résumé, projeter un corps ou faire sa perspective sur un plan (je laisse de côté la projection sur toute autre surface), c'est imaginer une série de droites ou projetantes assujetties à une loi particulière et simple, c'est déterminer leur intersection avec le plan ou surface du dessin, c'est réunir convenablement les traces ainsi obtenues pour en créer la projection ou perspective de l'objet, son image figurative et conventionnelle.

Autant de lois imaginées pour le mouvement des lignes projetantes, autant de systèmes perspectifs et projectifs.

2° Pour que notre dessin ait une utilité pratique, il faut que nous puissions retrouver sur l'image figurative les dimensions réelles du corps de l'espace, de façon à réaliser ce dernier matériellement : nous allons montrer, en passant du cas général aux cas particuliers, que la même méthode graphique nous donnera satisfaction dans les divers systèmes adoptés de façon à peu près générale.

Nous ne retiendrons ici que les trois cas consacrés par une pratique de plusieurs siècles, et nous examinerons dans notre deuxième article la projection conique ou perspective centrale, et la projection cylindrique oblique ou perspective cavalière.

(*A suivre.*) F.-J. Pillet.

# TABLE DES MATIÈRES

*5e année : du 15 Avril 1901 au 15 Mars 1902*



*Le Gérant :* R. Sénée.

Paris. — L. Maretheux, impr., 1, rue Cassette.

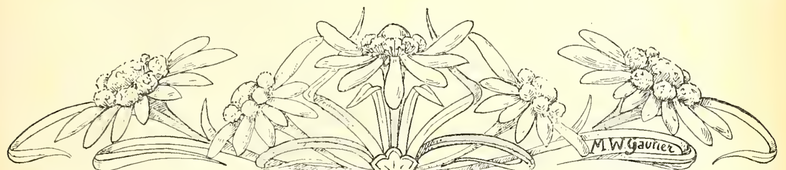
9e Année. — N° 2. — 98. TÉLÉPHONE 816-24 15 Mai 1905.

LE

# Moniteur du Dessin

SOMMAIRE :






## Distinctions Honorifiques

A L'OCCASION

### DU CONGRÈS DE BERNE

Nous recevons de M. l'Inspecteur général **Paul Colin**, président de la délégation officielle du Ministère de l'Instruction publique au Congrès de Berne, la lettre suivante :

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
DES BEAUX-ARTS ET DES CULTES

*Sous-Secrétariat des Beaux-Arts*

Palais-Royal, 22 avril 1905.

*A Madame Rachel Gauguet,*
*Directrice du* Moniteur du Dessin.

Madame la Directrice,

Voulez-vous me permettre d'annoncer à vos nombreux lecteurs les distinctions suivantes que M. le ministre de l'Instruction publique vient de conférer à l'occasion du Congrès de Berne ?

Ont été nommés :

*Officier de l'Instruction Publique.*

Mme **Rachel Gauguet**, Directrice du *Moniteur du Dessin*, Déléguée du *Comité Parisien* au Congrès de Berne, Secrétaire générale du *Congrès National Français*.

*Officier d'Académie.*

M. **Léon Genoud**, Président de la Commission d'organisation du *Congrès de Berne*, député, Directeur du Musée Pédagogique et de l'École des Arts-et-Métiers, à Fribourg (Suisse).

M. **Georges Coquelet**, Professeur au Collège Rollin, Chef des travaux graphiques à l'École Nationale des Mines.

M. **René Forget**, Professeur de dessin au Lycée Charlemagne et à la Maison de la Légion d'Honneur à Saint-Denis.

Je suis aussi certain de l'accueil sympathique que rencontreront ces nominations que j'ai de plaisir à vous en faire part.

Veuillez agréer, Madame, avec mes plus sincères félicitations, l'expression de ma respectueuse considération.

PAUL COLIN,
*Inspecteur général de l'Enseignement du Dessin,*
*Président du 1er Congrès de 1900,*
*Délégué officiel du Gouvernement français au Congrès de Berne.*

# Les Fautes de Dessin

Le champ est vaste! mais toutes peuvent se rapporter à l'une des trois divisions suivantes :

**A.** — *Fautes contre la proportion*;
**B.** — *Fautes contre la perspective*;
**C.** — *Fautes contre le caractère.*

Beaucoup se rapportent à deux de ces divisions; ainsi, une erreur dans la taille apparente d'un objet plus ou moins éloigné est à la fois une faute de proportion et une faute de perspective. Une largeur vue obliquement et que l'on développe trop pour sa position constitue à la fois une faute de perspective et une faute de caractère.

En décomposant chacune de ces trois divisions, nous pouvons classer ainsi les fautes de dessin :

**A.** — Manquement dans la grandeur à donner au dessin par rapport à la feuille de papier.

— Manquement dans le rapport des détails avec l'ensemble et entre eux.

**B.** — Manquement dans la direction et la forme des axes (mise à plomb).

— Erreur dans la taille relative et apparente des parties éloignées.

— Erreur dans le développement des faces obliques.

— Erreur dans le développement et la forme des plans horizontaux, par rapport au plan de l'horizon.

**C.** — Manquement dans le mouvement.

— Erreur dans la forme des plans d'ombre.

— Erreur dans les rapports physionomiques des contours (galbe).

— Fautes contre l'effet. — Rapport des lumières avec les ombres et avec le fond.

— Fautes de coloration (1).

Selon le degré d'avancement de l'élève, on insistera plus ou moins sur les fautes de chaque catégorie.

Au commençant, il ne faut parler que de choses palpables et absolues, facilement vérifiables : Les grandes divisions : la proportion d'ensemble : puis les grosses fautes contre la perspective.

Aux élèves plus avancés on parlera surtout du caractère. C'est même à cela d'abord que l'on s'attachera.

La recherche du caractère, c'est la quintessence de l'étude des proportions et du rapport des lignes entre elles; un dessin peut être, à l'analyse superficielle, juste de proportions, de perspective, etc., etc., et être absolument faux de caractère.

Le caractère échappe à toute mensuration. Le même mouvement donné par un modèle maigre et nerveux ou par un autre de formes molles et arrondies sera tout différent.

Le même mouvement par le même modèle, mais éclairé par un jour de face ou par un jour frisant qui fera saillir les moindres détails du modelé, présentera des caractères tout opposés.

A l'élève déjà fort et qui sait établir ses proportions et mettre les formes en perspective, on parlera donc, d'abord de l'aspect, du caractère. On ne négligera pas, bien entendu, de lui corriger les fautes de mise en place s'il en a commis, mais avec lui cela devient l'accessoire.

A lui, il faut faire voir comme, avec des proportions assez justes, il est pourtant loin d'avoir exprimé le caractère du modèle. Il faut surtout lui donner la terreur du CONVENABLE. Le mettre en garde contre le danger qui le guette, profiter de son habileté déjà acquise pour faire toujours le même dessin d'après tous les modèles qui se présentent, pour faire toujours le même effet avec tous les éclairages, ce qu'on peut appeler « le *mauvais bien fait* ».

Les questions que l'on a à se poser devant un dessin à corriger sont donc celles-ci :

L'élève a-t-il bien placé son dessin dans la page? c'est-à-dire a-t-il établi la meilleure proportion entre son dessin et son papier? A-t-il établi convenablement les proportions d'ensemble de l'objet qu'il avait à dessiner? (Fautes A).

L'élève s'est-il assuré de la hauteur où il voit son modèle, et a-t-il su tirer les conséquences de cette observation? (Fautes B).

A-t-il bien établi la direction de l'axe principal, qui de sa place peut ne pas paraître vertical ni même en ligne droite,

(1) Il est bien entendu qu'il ne s'agit ici que de la coloration que l'on peut obtenir avec du noir et du blanc, c'est-à-dire les dégradations de la lumière occasionnées par les changements de plan du modèle, et non de la couleur propre des objets qui ne se peut rendre qu'avec de la peinture.

et le rapport des axes horizontaux avec cet axe principal ? (Fautes C).

L'élève enfin a-t-il correctement établi le rapport apparent entre les deux moitiés de la forme ? (Fautes A et B).

Toutes les erreurs que nous pourrons découvrir dans son dessin découleront de celles-là.

Voici quelques dessins d'élèves dont les corrections nous aideront à préciser ce qui vient d'être dit.

L'EXEMPLE N° 1, *bas-relief Louis XIV* des boiseries du chœur à Notre-Dame de Paris, pèche surtout par le mouvement des axes (Fautes B et C). Il en résulte un désaccord entre le plan de l'ornement et le plan de la surface sur laquelle il est appliqué. — La figure 1 *bis*, schéma de la correction, montre la direction et la forme que devrait prendre cette ligne d'axe en raison de la pente donnée aux petits côtés du rectangle et du développement donné à son épaisseur.

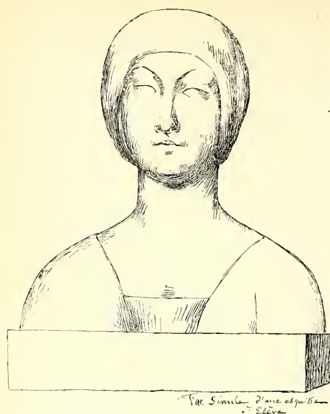






Fig. 1. Bas-relief Louis XIV. Fig. 1 *bis*.

C'est une faute du même genre qu'on aurait à corriger dans l'ESQUISSE N° 2 — *buste de femme* — renaissance italienne. L'élève n'a pas tenu un compte exact de l'axe : on ne sait au juste s'il a vu la tête de face ou légèrement de trois quarts ; la distance entre le nez et l'œil droit est un peu plus petite que la distance com-



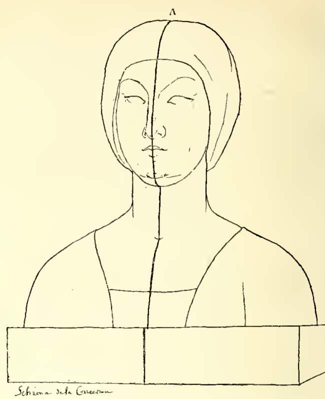




Fig. 2. Buste de femme. Fig. 2 *bis*.

prise entre le nez et l'œil gauche — les joues ne sont pas symétriques avec les contours du cou; — il n'est donc pas rigoureusement de face. L'axe du visage ne doit donc pas être exactement en ligne droite, d'où, déplacement du bout du nez, diminution du bandeau des cheveux du côté droit, et de la largeur de la bouche de ce même côté, ainsi que le montre le schéma de correction, n° 2 *bis*.

Esquisse n° 3 : *Tête du Laocoon.* — Ici on est surtout frappé par le caractère grimaçant de la physionomie, faute qui provient de la multiplicité et de l'égalité des détails (C). L'élève a assez bien vu le mouvement des axes, plan du nez, plan des yeux, mais il a complètement manqué le bout du nez qu'il a collé sur la lèvre sans réfléchir que le mouvement renversé de la tête lui fait voir le dessous des formes et que par conséquent le bout du nez s'éloigne de son point de plantation sur la lèvre supérieure, ainsi que le montre le schéma de correction figure 3 *bis* (B).

Esquisse n° 4 : *Le Mercure de Pigalle.* — Caractère peu senti, formes rondes et molles. L'aplomb du genou droit n'est pas exact par rapport à la tête (faute A), ce qui a entraîné à étriquer le mouvement en rapprochant trop de l'axe le contour de la hanche droite, de là,



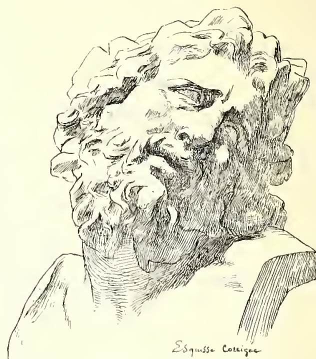




Fig. 3. Tête du Laocoon. Fig. 3 *bis*.

manque de justesse dans la ligne du dos, qui devient trop ronde et perd toute accentuation.

Au point de vue de l'éclairage, l'élève n'a pas observé l'ombre portée sur le front et la chevelure par le bord saillant de la coiffure — cela donne de la maigreur à la tête. — La jambe gauche qui est assez bien dessinée est mal comprise comme effet; elle est beaucoup trop éclairée : l'effet général l'amène logiquement dans l'ombre, ainsi qu'il est indiqué dans le schéma de correction, figure 4 *bis*.

Nous ne faisons pas une place à part aux fautes d'anatomie, ces fautes se classant dans la division C. L'anatomie, que l'élève doit arriver à connaître à fond, lui sert à donner plus de justesse, plus de caractère à ses contours et à sa construction en lui faisant connaître la cause des accents qu'il rencontre dans son modèle, mais il doit se garder de faire montre de ses connaissances et ne pas chercher à faire des écorchés de tous ses modèles.

Une grave cause d'erreur, c'est de se mettre à exécuter par morceaux.

La plupart des élèves, aussitôt l'esquisse faite, par acquit de conscience et à peine vérifiée, se mettent tout de suite à exécuter le haut de leur dessin et descendent à mesure. C'est là une très mauvaise méthode. On doit tout le temps travailler à tout l'ensemble, en accorder toujours de plus en plus les différentes parties, tenir son travail léger, ne pas effacer les faux traits, accentuer progressivement à mesure qu'on arrive à une certitude de place. Les faux traits disparaissent tout naturellement, noyés dans les ombres; si quelques-uns finalement sont restés visibles et gênent, à la fin du travail seulement on les eftace en rafraîchissant les lumières, et le dessin se trouve exécuté par le fait qu'il a été cherché, qu'on y a mis ce qu'il fallait, et sans qu'on ait eu à se préoccuper spécialement de l'exécution.

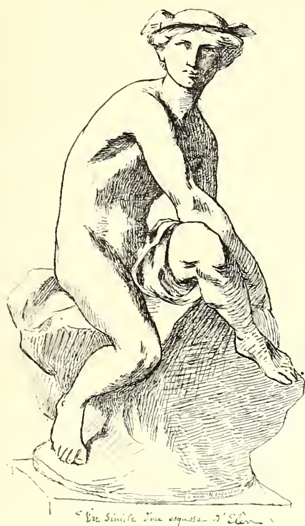






Fig. 4. Le Mercure de Pigalle. Fig. 4 *bis*.

EDMOND VALTON,

*Professeur à l'Ecole Germain-Pilon,*
*Président de la Société des Artistes Indépendant*

# CARRÉ PERSPECTIF

Figure IV

Figure III

Figure I

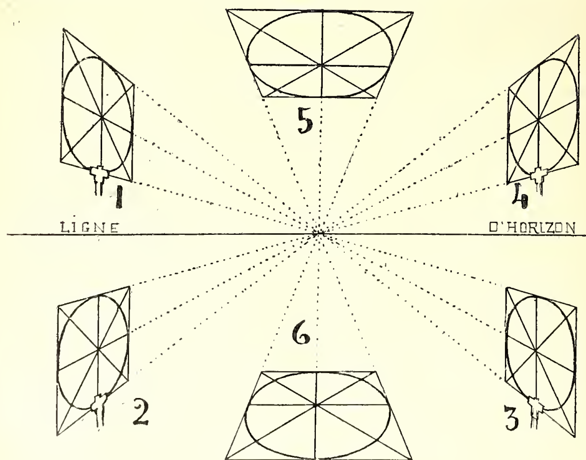



Fig. I : Carré vu de front. — Fig. II : Carré perspectif vu dans ses principales positions. — Fig. III Moyen de maintenir le carré dans la position horizontale. — Fig. IV : Déformation perspective du carré vertical; la feuille de carton tourne, comme un volet, autour de l'un des côtés formant pivot.

# Carré perspectif

Avant d'aborder le *dessin à vue d'objets usuels*, il est indispensable de donner préalablement aux élèves, et d'une façon expérimentale, les premières notions de *perspective d'observation*; dans ce but, on a ordinairement recours à un carré de fil de fer divisé par ses médianes et ses diagonales, et complété en outre par son cercle inscrit.

Dans les écoles de garçons pourvues d'un atelier de travail manuel, il est facile de confectionner le « carré perspectif » dont il s'agit; dans quelques écoles normales d'instituteurs, on a même construit, pour l'école normale d'institutrices, un second exemplaire du petit appareil. Partout, l'emploi du « carré perspectif » donne des résultats satisfaisants : « Les notions de *perspective à vue* sont mises en évidence et rapidement comprises par la majorité des élèves; il en résulte, affirme-t-on unanimement, une grande simplification dans les démonstrations et, par suite, une notable économie de temps ».

Tous les maîtres chargés d'enseigner le dessin ne pouvant pas compter sur l'atelier scolaire pour leur fournir un « carré perspectif », j'ai cherché — et trouvé — un constructeur consentant à l'établir très simplement et à un prix modique.

L'appareil se compose essentiellement :

1° D'un carré de 50 centimètres de côté, démontable en quatre parties identiques;

2° D'un pied servant de support et permettant de faire tourner le carré autour de deux axes perpendiculaires entre eux.

La *figure* 1 représente l'agencement du système : le côté horizontal inférieur BD du carré traverse la tête du support S où il peut être fixé par une vis V; le support S glisse verticalement dans le pied P et peut aussi être fixé, à diverses hauteurs, par une seconde vis V'. Deux fils élastiques *ef* et *gh* permettent de figurer les médianes du carré; deux autres, AD et BC, les diagonales.

Pour simplifier l'emballage, on a supprimé le cercle inscrit; on l'exécutera facilement au moyen d'un fil de fer *bien dressé*, sans bosselure, de 156 centimètres de longueur et de 1 à 2 millimètres de diamètre; le milieu de ce fil de fer sera fixé en *e* au moyen de l'une des pinces à ressort jointes à l'envoi, puis les deux extrémités seront ramenées régulièrement en *f* et introduites dans deux petites encoches pratiquées au-dessus du tube *tu*. Au besoin, deux autres pinces fixeront en outre le cercle aux points *g* et *h*.

On peut aussi figurer le cercle, les médianes et les diagonales sur une feuille tendue entre les côtés du carré, comme l'indique la *figure* 4.

Le carré perspectif sera d'abord dessiné de front, son centre se confondant avec le *point principal*, c'est-à-dire sans déformation; on lui donnera ensuite successivement les positions représentées par la *figure* 2, et l'on aura soin de bien faire comprendre la nature des déformations pour chaque cas : c'est ici surtout que le « carré perspectif » rendra service ainsi qu'on va pouvoir en juger par l'exemple donné ci-après.

Mais il est nécessaire d'indiquer, au préalable, la manière d'agencer les pièces de l'appareil pour lui donner une stabilité suffisante.

Deux vis à violon fixées sur le support, permettent, l'une V'' de maintenir un écartement convenable des trois pieds, l'autre V' de rendre immobile, à une hauteur voulue, la tige verticale qui porte le carré.

Pour monter celui-ci, on introduit l'une des quatre tiges coudées dans le petit tube horizontal *tu* (*fig.* 1) de manière que la vis V puisse serrer, *en son milieu*, le côté horizontal inférieur du carré. En ajustant les trois autres côtés du carré, on s'assurera : 1° que l'extrémité de chaque tringle est enfoncée *à fond* dans le tube coudé de la suivante; 2° que les quatre côtés sont bien dans un même plan vertical. Une visée sur un montant de porte ou de fenêtre permettra de donner une verticalité parfaite aux deux côtés AB et CD.

La vis V étant serrée, le cadre présentera une stabilité suffisante; pour la rendre parfaite, il suffira de placer le cinquième fil de fer (non coudé et portant une petite encoche demi-circulaire à une extrémité) dans la position de la médiane verticale *ef*. A cet effet, on introduit le bout sans encoche dans le petit tube vertical perpendiculaire à *tu*, et on adapte l'encoche en *e*.

La disposition précédente convient pour quatre des cas représentés dans la *figure* 2; pour les deux autres (5 et 6), le carré est situé dans un plan horizontal; or, la vis V ne peut donner une pression suffisante pour maintenir horizontalement un levier de 50 centimètres de long. La *figure* 3 représente le dispositif à réaliser dans ce cas : la médiane formée par le

cinquième fil de fer *ef* (*fig.* 1) restant en place, on passe, dans le petit trou *r* de la partie aplatie, un gros fil ou une petite ficelle que l'on rattache au cadre vers le point *e*. Selon la longueur du fil que l'on arrête par un nœud, le cadre sera *horizontal* ou *oblique à une inclinaison voulue*. La nouvelle médiane *ef* (*fig.* 3) est représentée par un élastique fixé d'une part, en *e* sur le cadre, et d'autre part en *f*, à un petit crochet soudé sur le tube *tu* (*fig.* 1).

Voici un troisième agencement des pièces du cadre perspectif; il est particulièrement adapté au cas de déformation qui va être choisi comme exemple de démonstration. La tige horizontale inférieure du cadre (*fig.* 4) n'est pas pressée par la vis V en son milieu, mais bien à l'une de ses extrémités; cette disposition est nécessaire, parce que le côté vertical AB va devenir un axe autour duquel tournera une feuille de carton carte, ou de papier épais, de même dimension que le cadre. Le poids de cette sorte de volet ouvert déformerait le carré perspectif dans le cas de la première disposition (*fig.* 1); aussi convient-il de prendre pour principal point d'appui, le pied même de l'appareil.

La feuille de carton faisant volet sera choisie aussi *légère* et aussi *rigide* que possible; ses dimensions seront celles d'un carré de 50 centimètres de côté et l'on y dessinera préalablement, en traits noirs d'environ 2 millimètres, les côtés du carré, les médianes, les diagonales et le cercle inscrit. Deux ou trois pinces à ressort constitueront les charnières $p$, $p'$ permettant la rotation autour de AB.

Placé ainsi en porte-à-faux, le cadre ABCD tend à devenir losange; on rectifiera la forme, tout en redonnant une stabilité suffisante à l'ensemble, par l'emploi du cinquième fil de fer (médiane *ef* de la *figure* 1) placé en arc-boutant, comme l'indique la *figure* 4. Deux bouchons $b$ et $b'$ traversés l'un par la tige verticale du support, l'autre par BD serviront à assujettir cette contre-fiche.

Comme application, examinons le cas de la déformation perspective du carré vertical, vu de front d'abord, et que l'on ferait tourner, autour de l'un de ses côtés verticaux, jusqu'à ce qu'il soit vu de profil; c'est l'une des positions intermédiaires que représente la *figure* 4.

L'appareil est placé de front devant les élèves, de façon que le côté horizontal BD se confonde avec la ligne d'horizon; le carré de papier s'applique sur le carré de fil de fer, les médianes et les diagonales coïncident. On fait alors tourner le carré de papier comme si l'on entr'ouvrait le volet qu'il représente, puis l'on fait successivement les constatations suivantes :

1° Le côté AB du carré ne change pas;

2° Son parallèle CD devenu C'D' se raccourcit par le haut, mais demeure vertical;

3° BD devenu BD' reste horizontal en se raccourcissant de droite à gauche;

4° AC devenu AC' se raccourcit également, mais en s'inclinant vers la droite;

5° L'inclinaison se détermine, *sans point de fuite*, en évaluant le rapport $\frac{CF}{AC}$;

6° Le carré apparaît sous la forme d'un trapèze ABC'D';

7° Le point de rencontre des diagonales et des médianes n'est plus également distant des côtés verticaux;

8° Le cercle est devenu une ellipse dont le petit axe est bien $gh'$, mais dont le grand axe n'est pas $e'f'$, le point O' n'étant pas le milieu de $gh'$..., etc., etc.

On pourra renouveler des observations du même genre pour le cas où AC, où *gh*, se confondrait avec la ligne d'horizon, et ensuite pour chacune des positions principales (*fig 2*) à donner à l'appareil.

L'exemple qui vient d'être choisi suffira pour montrer aux maîtres les usages du carré perspectif.

L'emploi simultané de deux appareils permet d'étudier de même façon expérimentale, et commodément, les déformations de deux faces adjacentes quelconques du cube.

René Leblanc.

## AVIS

Le **Carré perspectif** tel qu'il vient d'être décrit par l'auteur est envoyé franco de port et d'emballage, en toute gare française, contre un mandat-poste de **8** francs adressé à MM. L. Sénée et Cie, *rue de Savoie*, *6*, *Paris* (*6e*).

L'envoi comprend : un support à pieds articulés et à glissière verticale, 4 tringles coudées à tube, 1 tringle à encoche, 4 fils élastiques à crochets, 4 pinces à ressort, 2 bouchons (b et b' fig. 4); enfin, un dessin, sur papier mince, représentant un carré de 50 centimètres avec médianes, diagonales et cercle inscrit; qu'il suffira de coller sur un bristol ou un carton *léger* et *rigide*.

La double condition de solidité et de légèreté n'a pu être obtenue, dans la construction de l'appareil, qu'en limitant les dimensions du carré. Pour des classes nombreuses, un seul exemplaire est insuffisant. Une remise de **1** franc représentant l'économie réalisée sur le port et l'emballage sera faite pour toute commande de *deux Carrés*, c'est-à-dire que la valeur du mandat-poste sera de **15** francs, au lieu de **16**.

Rachel Gauguet.

# LA PEINTURE DÉCORATIVE ARCHITECTURALE

(*Conférence de M. J. Jules Pillet*)

L'éminent professeur J.-Jules Pillet a clôturé son cours de « constructions civiles » au Conservatoire des Arts-et-Métiers, le lundi 17 avril dernier par une conférence des plus intéressantes sur la *Peinture décorative architecturale*. Il a fait l'historique de la fresque, de la sgraffite, de la peinture à l'encaustique, indiquant d'une façon claire et précise les procédés des diverses époques, s'étendant avec détails sur les matières employées, le mode spécial et la préparation réclamés par chacune. Pour cette dernière leçon un peu... exceptionnelle, M. Pillet avait eu l'excellente idée de s'adjoindre la collaboration d'un artiste peintre décorateur de talent, *M. Eugène Ledoux*, dont les travaux exécutés par ces procédés peu usités dans nos contrées seraient trop longs à énumérer; nous citerons cependant les principaux :

« *Palmarium*, au Jardin d'Acclimatation; *Maison de M. Ruel*, au Cloître Notre-Dame; le *Musée de Limoges*, avec notre cher collègue M. Henri Mayeux et tout dernièrement la *Maison de retraite des artistes dramatiques* à Pont-aux-Dames, sous la direction de l'architecte M. Binet. »

M. Eugène Ledoux qui a étudié ces divers procédés en Italie, se les est appropriés et il en joue de main de maître.

Pendant que le professeur M. Pillet expliquait, il a exécuté (*coram populo*) un fragment de fresque et un morceau de sgraffite aux applaudissements d'un auditoire de *professionnels* hommes et dames, absolument intéressé et... charmé.

La thèse principale soutenue par le professeur a été que la peinture à la fresque et surtout le sgraffite beaucoup moins coûteux, conviendraient particulièrement à la décoration des édifices faits en *béton armé*. Ces bâtiments moulés en quelque sorte dans des coffres en bois, donnent naissance à de grands nus sur lesquels la peinture serait bien mieux à sa place que des décorations ultra moulurées, par lesquelles on tente trop souvent de faire croire qu'elles ont été bâties en pierres appareillées et sculptées ce qui est un véritable mensonge artistique; nous partageons entièrement cette opinion.

Que voilà donc des leçons utiles et fécondes ! et combien nous, vieux praticiens, apprécions ce mode d'enseignement que nous voudrions voir se propager, car rien n'égale l'*action !* Il y a longtemps que cela a été dit, mais il fallait l'initiative toujours en éveil de M. J.-J. Pillet pour commencer. Espérons que ce commencement aura une suite et qu'il nous soit permis, en formulant ce vœu, de rendre un public hommage à l'excellent homme, au maître éminent qu'est M. J.-J. Pillet et à notre cher confrère et vieil ami M. Eugène Ledoux.

L. Hista,
*Artiste peintre décorateur,*
*Professeur d'Art décoratif à la Manufacture de Sèvres*
*et aux Ecoles de la Ville de Paris.*

# La Perspective

*Ne sutor ultra crepidam.*

Les expositions artistiques qui se multiplient autour de nous avec une étonnante vigueur, sollicitent l'attention de tous : artistes, amateurs ou simplement curieux, et il est permis d'en espérer une éducation universelle du goût et de l'amour du beau.

Nous nous proposons d'indiquer ici les remarques que nous avons cru pouvoir faire au cours de quelques visites, au point de vue *exclusif de la perspective* ou des considérations qui s'y rattachent.

Nous n'avons aucune prétention à la critique artistique. Nous avons seulement constaté que la science de la perspective est toujours négligée par certains artistes qui s'obstinent à la considérer comme accessoire et qui ne veulent pas reconnaître le rôle considérable qu'elle joue dans l'harmonie de l'ensemble.

Ces artistes en sont restés aux méthodes de *sentiment* se fiant seulement à leur faculté plus ou moins grande d'observation : méthodes qui ont été trouvées en défaut de tout temps, qu'on a vivement critiquées autrefois et qu'il faut critiquer encore aujourd'hui.

Examinons d'abord le cas des portraits :

Supposons (fig. 1), d'après les données générales de la perspective, qu'on veuille représenter un personnage debout ayant une taille moyenne de $1^m,70$. Le point de vue est pris à

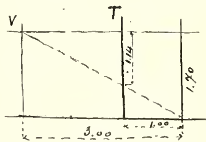


Fig. 1.

3 mètres du personnage, le tableau à 1 mètre. Dans ces conditions, la perspective de $1^m,70$ mesurera $1^m,14$.

Si nous prenions le point de vue à 5 mètres du personnage, sa perspective devrait avoir $1^m,36$.

Nous pensons que les portraits devraient se tenir entre ces dimensions. En général, la hauteur d'un personnage debout devra toujours être inférieure à $1^m,70$.

Or, on voit de nombreux portraits de personnes debout qui atteignent sur le tableau $1^m,70$, 2 mètres et plus. Avec les conditions adoptées ci-dessus un personnage de $1^m,70$ sur le tableau aurait $2^m,55$ en réalité. Un de 2 mètres sur le tableau aurait, en réalité, 3 mètres de hauteur.

C'est excessif, évidemment; nous n'avons jamais vu d'êtres humains de cette taille.

Il est bien entendu que nous exceptons de cette critique les œuvres décoratives de caractère purement fictif. Mais pour un portrait d'un personnage isolé qui veut nous donner l'illusion d'un être réel et connu, je pense qu'il y a quelque chose de choquant à ce que notre œil le voie avec une taille de 3 mètres.

On objectera que si la critique est juste pour l'amplification, elle devrait l'être également pour la réduction et que nous devrions être tout aussi choqués par un portrait qui nous donnerait l'illusion d'un personnage ayant 50 centimètres ou moins de hauteur.

Nous répondrons qu'au point de vue des proportions humaines pures, le second cas est aussi vicieux que le premier. Mais que nous l'admettons plus volontiers peut-être parce que, par suite de l'éloignement, notre œil est habitué à voir les objets plus petits et que, normalement, il ne les voit jamais plus grands.

Quoi qu'il en soit et bien qu'il y ait dans ce que nous venons de dire une large part d'appréciation personnelle, par conséquent discutable, nous pensons qu'un *portrait* ne devrait jamais dépasser les dimensions déduites des conditions indiquées ci-dessus.

**La table ronde.** Les sujets dans lesquels figure une table ronde, servie pour un repas, sont nombreux.

On constate que la perspective de cette table ronde est généralement défectueuse.

On sait que la perspective d'un cercle est une ellipse, que cette courbe est déterminée par des considérations théoriques rigoureuses et qu'il est très difficile, sinon impossible même à un œil et à une main exercés, de lui donner sa forme exacte à l'aide de l'observation seule et sans le secours de constructions géométriques.

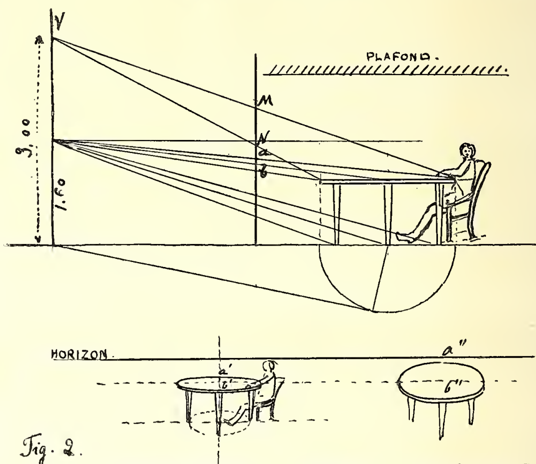


Fig. 2.

Si on représente un intérieur avec une table ronde et des personnages autour, il n'y a aucune raison pour supposer le spectateur placé au-dessus des personnages assis ou debout.

Supposons l'horizon pris à la hauteur d'un personnage debout.

Voici ce que donne l'épure réduite aux lignes indispensables.

Fig. 2 : La perspective du diamètre perpendiculaire au tableau est *ab* dans le géométral, *a'b'* dans la figure en perspective. On voit que le tracé exact donne une ellipse très *surbaissée*, une surface très *contractée* sur laquelle il est difficile de dessiner clairement les menus objets qui doivent garnir la table. Aussi l'artiste, qui n'a pas fait ce tracé exact et qui a dessiné

*comme il voyait*, a-t-il été conduit à faire cet espace plus grand, et il a obtenu le résultat $a''b''$ qui, comme on le voit en MN sur le géométral, suppose un spectateur placé en V à 3.00 du sol, c'est-à-dire *au delà du plafond.*

Comme conséquence, on représentera les




objets placés sur la table de cette vicieuse manière. Les bouteilles, les carafes, les assiettes présenteront des ellipses trop ouvertes; d'où il suivra que l'ensemble paraitra sortir du cadre pour tomber sur le spectateur. L'effet est déplorable au point de vue des lignes, le reste pouvant être plein de qualités, d'ailleurs. La figure 3 représente une scène dans laquelle on retrouva les mêmes défauts.

Dans d'autres tableaux, l'artiste, exclusivement préoccupé du sujet principal, l'a entouré de lignes perspectives quelconques déterminées




à l'œil. Voici, par exemple (fig. 4), une scène d'enfant prodigue d'ailleurs remarquable au point de vue peinture. Pourquoi faut-il que l'artiste ait entouré ce sujet d'un paysage dont le point de vue est certainement plus élevé que celui de la scène principale?

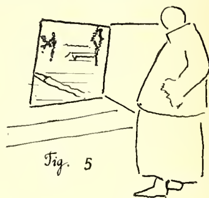
Voici une autre scène (fig. 5), où l'on trouve des proportions incompréhensibles. Un personnage est placé dans un intérieur devant une ouverture qui laisse voir la campagne.

Ce personnage est trop grand ou la croisée trop petite. On ne comprend pas. La scène est d'un pays étranger, croyons-nous. C'est une raison insuffisante pour justifier des proportions aussi inusitées.

Enfin voici une scène (fig. 6) où la ligne d'horizon est prise de telle manière que le voyageur qui s'achemine vers la maison va certainement se cogner la tête sur le linteau de la porte.

On pourrait multiplier les exemples qui montreraient que la perspective est trop négligée par certains peintres.

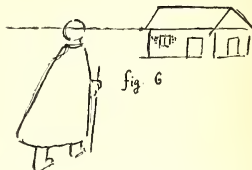
L'étude de la perspective exacte est, en effet, considérée comme aride, et pour ne pas se donner la peine de l'étudier, on la déclare inutile. C'est plus simple. Et pourtant que de représentations absurdes on éviterait par




l'étude des principes! Quelle différence avec les œuvres d'architectes, que leurs études exactes ont mis à l'abri de pareilles erreurs!

M. J. Adhémar, dans son *Traité de perspective linéaire*, cite de nombreuses erreurs de perspective dans des tableaux célèbres, et il dit :

« Ces idées ne sont pas nouvelles; elles ont été développées dès le XVI[e] siècle par Jean Cousin dans un excellent ouvrage qui est malheureusement inconnu ou incompris de la plupart des peintres modernes. Mais si on parle de ces études aux artistes, ils lèveront les épaules, ils demanderont si l'on se moque d'eux et si l'on croit qu'ils vont prendre un compas




pour dessiner les figures de leur tableau, etc. »

Puis M. J. Adhémar conclut tristement :

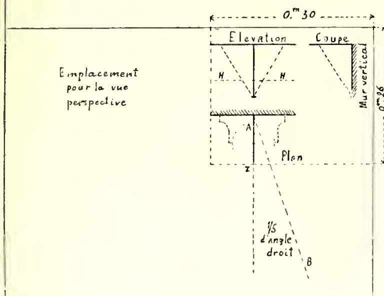
« Au surplus, je dis tout cela pour l'acquit de ma conscience, car je suis bien certain d'avance que les peintres n'en tiendront aucun compte. »

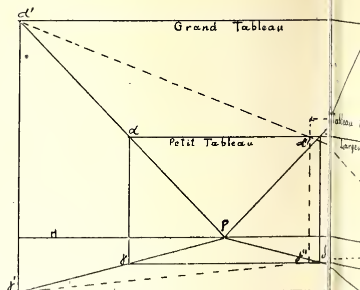
On peut constater que ces réflexions sont malheureusement toujours justes.

E. Jaulin.

Schéma de la disposition des dessins
sur une feuille ½ grand-aigle
(donné avec le programme)

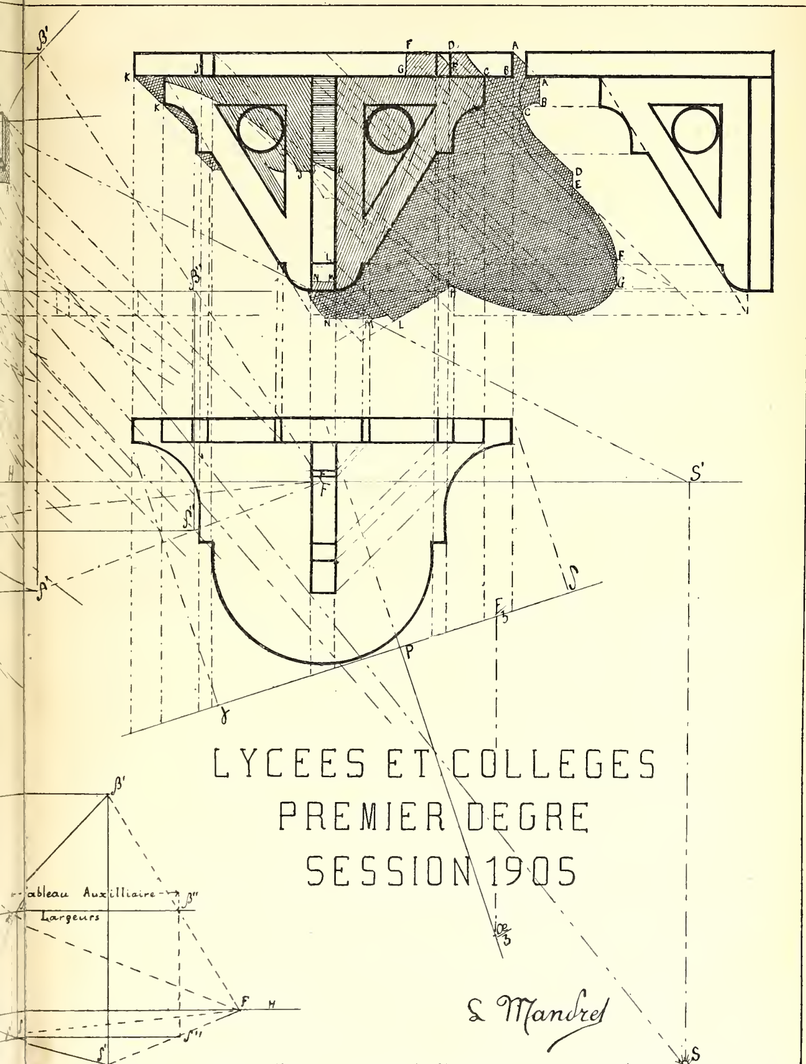
Méthode employée
pour la mise en perspective.




# Représentation géométrale et perspective

*Le schéma ci-dessus a été donné avec le programme. Voir le texte*




**spective d'une console en bois découpé.**

*V. le texte de cette épreuve et la liste des élèves reçus.*

## RÉSULTAT DE L'EXAMEN DES LYCÉES ET COLLÈGES (1er DEGRÉ)

*Session du 25 avril 1905.*

Les examens du Professorat de dessin des Lycées et Collèges, 1er degré, ont eu lieu le mardi 25 avril. 215 candidats se sont présentés dont 101 hommes et 114 femmes, 49 ont été reçus à l'écrit et 43 reçus définitivement.

Le Jury était ainsi constitué :

M. Paul Colin, Président.
M. Allar, statuaire, Professeur à l'École des Beaux-Arts.
M. J. Jules Pillet, Professeur à l'École des Beaux-Arts.
M. André, architecte du Gouvernement.
M. Albert Laurens, Professeur à l'École Polytechnique.
M. Devos, Professeur au Lycée Condorcet.
M. le Dr Richer, Professeur à l'École des Beaux-Arts.
M. Borchard, artiste peintre, Inspecteur du dessin et des Musées.

### Sujets donnés à l'examen.

I. — Épreuve de dessin géométral.

*Représentation géométrale d'une console en bois découpé.*

1° *Croquis.* — On donnera, sur une feuille in-16 grand-aigle, un croquis exécuté à main levée, comprenant les projections d'ensemble et les détails, *strictement nécessaires*, pour faire connaître l'objet en vue de sa réalisation matérielle. Ces dessins seront cotés.

2° *Mise au net.* — Sur l'angle supérieur de droite d'une feuille 1/2 grand-aigle (voir schéma joint à l'épure, p. 36), on dessinera, à l'échelle de 0 m. 30 pour 1 mètre, en se servant des instruments ordinaires de dessin, les projections (plan, élévation et coupe) de la console. Celle-ci sera supposée accrochée à un mur vertical de front.

3° *Ombres à 45°.* — En supposant les rayons lumineux parallèles entre eux et dirigés à 45°, selon l'usage, on déterminera, *en élévation seulement*, les ombres propres de la console ainsi que les ombres qu'elle porte sur le mur auquel elle est accrochée.

II. — Épreuve de perspective.

(Sur la même feuille 1/2 grand-aigle.)

1° *Trait.* — L'œil du spectateur sera choisi dans un plan vertical tel que AB (voir le schéma, plan) faisant avec le plan axial vertical AZ de la console un angle égal à 1/5 d'angle droit. L'horizon HH' (voir élévation) sera situé entre le point le plus haut et le point le plus bas de la console à une hauteur, au-dessus de ce dernier, égale au cinquième environ de la hauteur du modèle.

2° *Ombres.* — On imaginera que les rayons lumineux émanent du soleil supposé situé en arrière et à gauche du spectateur, et on déterminera :

*a*) Les ombres propres au solide ;

*b*) Les ombres qu'il porte sur le mur vertical auquel il est accroché.

*Observations.* — La double épreuve ci-dessus ne consiste pas seulement dans l'exécution d'épures plus ou moins bien dessinées; elle a surtout pour but de faire apprécier l'aptitude à enseigner.

A ce titre, *d'ordre pédagogique*, elle doit par elle-même constituer une réelle *leçon graphique* aussi claire que possible et, par tous les moyens que le candidat jugera bon d'employer (lettres concordantes, encres de couleur ou traits spéciaux, *légendes très courtes*, etc.), mettre en parfaite évidence les méthodes suivies.

Dans la correction qui sera faite par le jury, les appréciations porteront sur les deux points suivants :

*a*) Exécution et résultats ;

*b*) Pédagogie.

3° Les communications entre candidats sont formellement interdites; elles peuvent entraîner la mise hors de concours.

*Avis important.* — Les candidats ne doivent garder par devers eux, pour cette épreuve comme pour toutes les autres, aucun document, sous peine d'exclusion immédiate du concours.

III. — Antique.

Le Faune flûteur.

IV. — Onement.

La Griffe à la tête de lion.

V. — Epreuves orales.

### Liste des 43 candidats reçus.

1. M. *Fidrit.*
2. M. *Cuguen*, élève de Mlle Gautier.
3. M. *Finez.*
4. Mlle *Alice Rambault*, de Lyon, élève de Mlle Gautier.
5. M. *Charpentier.*
6. Mlle *Levaque.*
7. M. *Hervé.*
8. M. *Paulin*, de Tunis, élève de M. Valton et de Mlle Gautier.
9. Mlle *Rotté*, élève de Mme Ormaux.
10. M. *Baron.*
11. M. *Corlin* (École des Beaux-Arts).
12. Mlle *Jué* (*Suzanne*), élève de Mlle Charpin.
13. Mlle *Grégoire*, élève de Mme Ormaux.

14. Mlle *Legastelois.*
15. Mlle *Morice* (Arts décoratifs et Mlle Gautier).
16. M. *Alaterre.*
17. M. *Hézard*, élève de M. Valton.
18. M. *Serreau.*
19. Mlle *Maillard.*
20. M. *Moraux.*
21. M. *Jacob*, Professeur de dessin à Annonay.
22. M. *Maury*, élève de Jean-Paul Laurens et de Mlle Gautier.
23. Mlle *Thiéry.*
24. Mme *Rameau*, élève de Mlle Gautier et de Mlle Goblaut.
25. M. *Guillaumier*, élève de M. Valton.
26. Mlle *Tirel* (Arts décoratifs de Paris).
27. Mlle *Larchez*, élève de Mme Darribère.
28. Mlle *Dubant*, élève de Mme Darribère.
29. M. *Brésard*, élève de M. Valton.
30. M. *Panelaigne.*
31. Mme *Faivre.*
32. Mlle *Brevet.*
33. Mlle *Sire.*
34. Mlle *Millet*, élève de M. Adler.
35. Mlle *Albony*, élève de Mme Darribère, de Mlle Gautier et de l'École des Beaux-Arts.
36. Mlle *Deltheil.*
37. Mlle *Jouanny* (*Léontine*).
38. M. *Brétandeau.*
39. Mlle *Delalain*, élève de Mme Ormaux et de Mlle Gautier.
40. M. *Vanmoorleghen.*
41. M. *Desaire*, élève de M. Kéringer à Annecy.
42. Mlle *Magnier*, élève de Mme Ormaux et de Mlle Gautier.
43. M. *Doreil.*

## RÉSULTAT DE L'EXAMEN DU PROFESSORAT DES ÉCOLES NORMALES

*Session du 3 Mars 1905.*

Les examens du Professorat de dessin, des Écoles normales et des Écoles primaires supérieures, ont eu lieu le 3 mars pour l'écrit et le 20 avril pour l'oral.

228 candidats se sont présentés, dont 178 femmes et 34 hommes; 52 ont été admissibles à l'oral et 29 définitivement reçus.

Le jury était ainsi composé :

M. Paul Colin, Inspecteur général, *Président.*
M. René Leblanc, Inspecteur général.
M. Pouillot, Inspecteur d'Académie à Melun.
Mme Barbier-Duval, Professeur à l'École Normale de Versailles.
Mlle Bastien, Professeur à l'École Normale de Paris.
M. A. Laurens, Professeur à l'École Polytechnique.
M. A. Keller, Professeur à l'École Normale de Saint-Cloud.
M. Bécourt, Professeur au lycée Saint-Louis.
M. Catelain, Professeur au lycée Montaigne.

Pendant les examens oraux, il a été donné connaissance aux candidats de la façon dont les bureaux chargés de la leçon au tableau établissaient leurs notes.

Nous pensons être utile aux futurs candidats en leur communiquant ce renseignement.

**Eléments d'appréciation de la leçon.**

1° *Compréhension du sujet* : de 0 à 4 points;
2° *Méthode dans l'exposition* : de 0 à 4 points;
3° *Clarté des explications. Conformalité du langage géométrique* : de 0 à 4 points;
4° *Exactitude des constructions* : de 0 à 4 points;
5° *Soin dans l'exécution des dessins* : de 0 à 4 points.

Pouvant former un total de 20 points.

**Liste des 29 élèves reçus.**

1. M. *Cuguen*, élève de Mlle Gautier.
2. Mlle *Martin* (Clémence), élève des Arts décoratifs et de Mlle Gautier.
3. Mlle *Sévin*, élève de Mme Ormaux.
4. M. *Dumas*, élève de Mlle Mandret et de J.-M. Valton.
5. Mlle *de Boisseuil*, élève de Mme Ormaux.
6. Mlle *Piganiol.*
7. Mlle *Esteulle*, élève de J.-M. Valton et de Mlle Gautier.
8. Mlle *Regnard*, élève de Mme Ormaux.
9. Mlle *Hoffbauer*, élève de Mme Ormaux.
10. Mlle *Jouanny* (Marthe).
11. M. *Brandt.*
12. Mlle *Borysewicz.*
13. Mlle *Dumay.*
14. Mlle *Tirel*, élève de l'Ecole des Arts décoratifs.
15. Mlle *Grégoire* (Madeleine), élève de Mme Ormaux.
16. Mlle *Floucaud* (Marie-Josèphe), élève de Mlle Bloch, de Mlle Gautier et de M. Devos.
17. M. *Hézard*, élève de J.-M. Valton.
18. Mlle *Ageron*, de Lyon, élève de Mlle Gautier.
19. M. *Dumurgier*, élève de M. Kéringer, à Annecy.
20. Mlle *Dieny.*
21. Mlle *Faivre.*
22. Mme *Pédemont* (Froment-Jarthout), élève de Mlle Gautier.
23. Mlle *Dubaut*, école de Mme Darribère.

24. Mlle *Mathé.*
25. Mlle *Dupeux*, élève de Mlle Gautier.
26. Mlle *Delalain*, élève de Mme Ormaux et de Mlle Gautier.
27. M. *Bezacier.*
28. Mlle *Cherier.*
29. Mlle *Klein.*

*Nota.* — Les compositions données à cet examen, ainsi que l'épure de perspective, sont publiées dans le numéro du *Moniteur du Dessin* du 15 mars 1905, pp. 272 et 273.

Nous adressons nos plus chaleureuses félicitations aux heureux candidats dont la plupart sont de fidèles lecteurs du *Moniteur du Dessin*, et nous nous réjouissons si nos efforts ont pu contribuer à leur assurer le succès.

RACHEL GAUGUET.

# ÉTUDE DE L'ANÉMONE



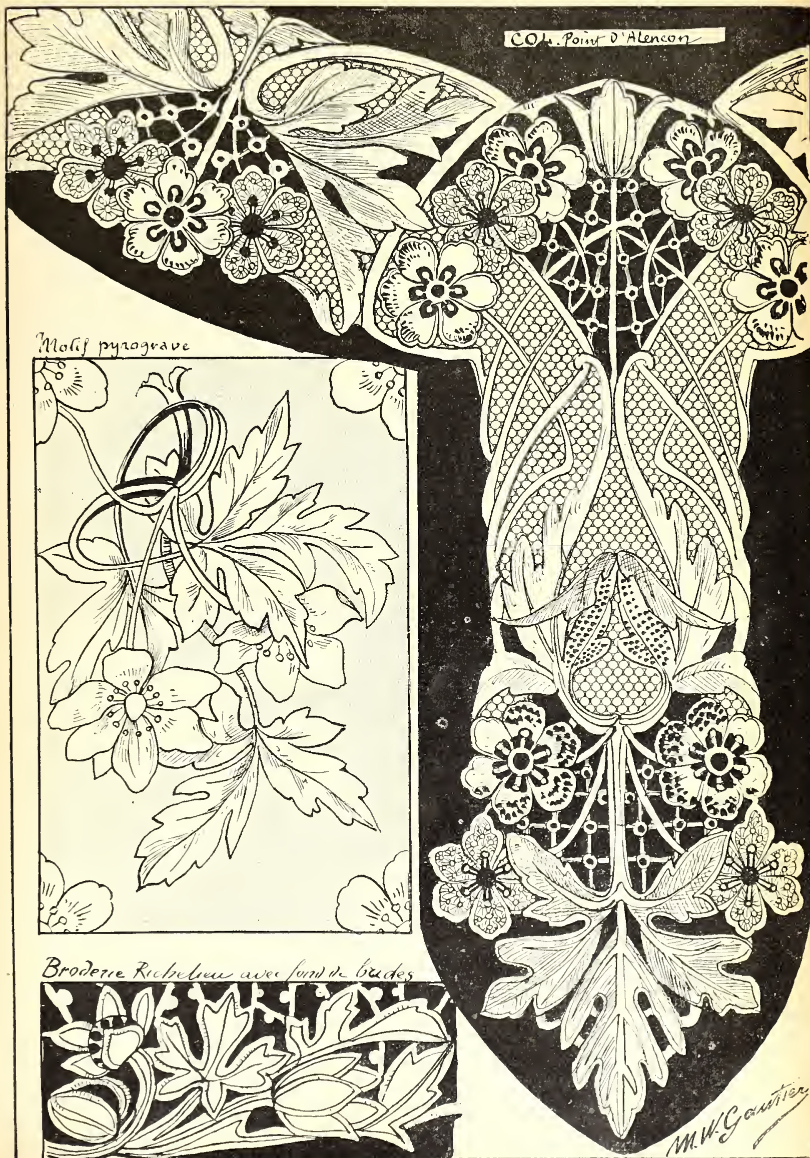

*Élément* : Anémone sylvie de la famille des Renonculacées; fleurs des bois à six pétales.

*Applications* : A la pyrogravure, la broderie Richelieu et enfin la dentelle à l'aiguille dite point d'Alençon (contours festonnés, fond à mailles hexagonales).

PROGRAMME : *Composer une bordure de voilette en point d'Alençon.* M. W. GAUTIER.

# Composition Décorative

BREVET SUPÉRIEUR ET CERTIFICAT D'ÉTUDES PRIMAIRES SUPÉRIEURES




MOTIF FLORAL : L'ANÉMONE

# HISTOIRE DE L'ART

***Préparation à l'examen oral des Lycées et Collèges (degré supérieur)***

*Les anciens connaissaient-ils la perspective?*

Les premières traces de perspective se rencontrent dans les peintures pompéiennes; on y découvre l'effet de cette PREMIÈRE REMARQUE :

*Les lignes d'épaisseurs paraissent obliques* (fig. 1).

Cette vérité *incomplète* a fait faire deux fautes à l'auteur de cette peinture qui se trouve au Louvre (salle des fresques antiques) :

1° Les lignes obliques sont parallèles au lieu de fuir en un point;

2° L'axe de la colonne n'étant pas déplacé comme il devrait être (fig. 1 *bis*), celle-ci arrive gauchement sur son socle.

Aussi le peintre a-t-il employé un palliatif qui consiste à faire oblique la ligne A qu'il savait être horizontale, comme parallèle à B. Les contours postérieurs des tores C de la base sont laissés dans le vague. En voici un autre exemple (fig. 2) au Capitole à Rome, où le contour fuyant de l'ellipse est masqué par des colombes.

Voici (fig. 3) un exemple de la mésintelligence existante entre la perspective théorique dans son enfance et la perspective d'observation. La partie DEF est établie théoriquement par des parallèles à la base DE. Les parties G et H sont faites d'observation. Cette peinture existe à Pompéi.

Celle-ci (fig. 4) est dans la salle des fresques antiques au Louvre : on y trouve l'effet de la DEUXIÈME REMARQUE :

*Quand de chaque côté du spectateur les lignes sont penchées, la largeur de front J en bas est plus petite que la largeur du front K en haut.*

Cette remarque est vraie pour les plafonds mais, érigée en règle immuable, et propagée à travers tout le moyen âge, elle amène à cette faute : que les surfaces supérieures de sièges, tables, meubles, vus de dessus sont plus étroites en bas (devant) qu'en haut (derrière). En voici un exemple dans la chaise du Cimabuë de la Vierge du Louvre (fig. 5).

Avec Giotto, nous trouvons le résultat d'une TROISIÈME REMARQUE :

*Les lignes parallèles fuient en un point*, et nous voyons (fig. 6) que la maison de droite fuit à un point que s'est donné l'artiste sur le bord de son tableau à gauche, la maison de gauche à un point sur le bord droit. Ces deux points sont à des hauteurs différentes. L'horizon n'est donc pas encore découvert.

Dans la figure 7, qui est une des trois petites compositions que surmonte le saint François d'Assise, on trouve la même disposition que dans la figure 4, mais avec la connaissance du point de fuite. Giotto n'a pas cu besoin comme l'artiste pompéien de cacher le milieu de sa composition (fig. 4 en A) par un motif étranger à l'ensemble.

Remarquons ici encore (fig. 7) la présence de deux points de fuite OO'.

Remarquons que les cercles fuyants sont tracés au compas. L'ellipse perspective est donc encore inconnue.

Enfin signalons que la force de la tradition a fait tracer l'estrade P plus étroite devant que derrière.

Enfin l'ignorance de la ligne d'horizon amène à des mises en scène qui nous paraissent monstrueuses et qui ne devaient choquer personne (fig. 6). Le saint personnage est montré naturellement de face pour être bien visible. Il voit le Christ de face, nous aussi, de telle sorte que le rayon R, *sans se courber*, vient du pied du Christ, passe devant la cuisse du personnage à genoux, et va retrouver son pied qui est en arrière.

La maison M, dans l'esprit de l'auteur, n'est pas petite, elle est simplement loin, mais comme il n'a pas idée de l'horizon, peu lui importe, et à son public aussi, la hauteur de cette maison dans sa composition.

Cette manière de composer se retrouve (fig. 8) dans un autre tableau du Louvre à peu près contemporain du précédent et qui provient de l'École de Sienne.

La nativité a lieu dans le haut du tableau. L'ange qui remplace l'étoile est au-dessus, et des bergers, qui sont *voulus* loin puisqu'ils sont plus petits que le saint Joseph du premier plan, sont dans un site rocheux qui les sépare du reste de la composition et regardent cet ange qu'ils ne peuvent matériellement pas voir, étant donnée la direction de leurs regards.

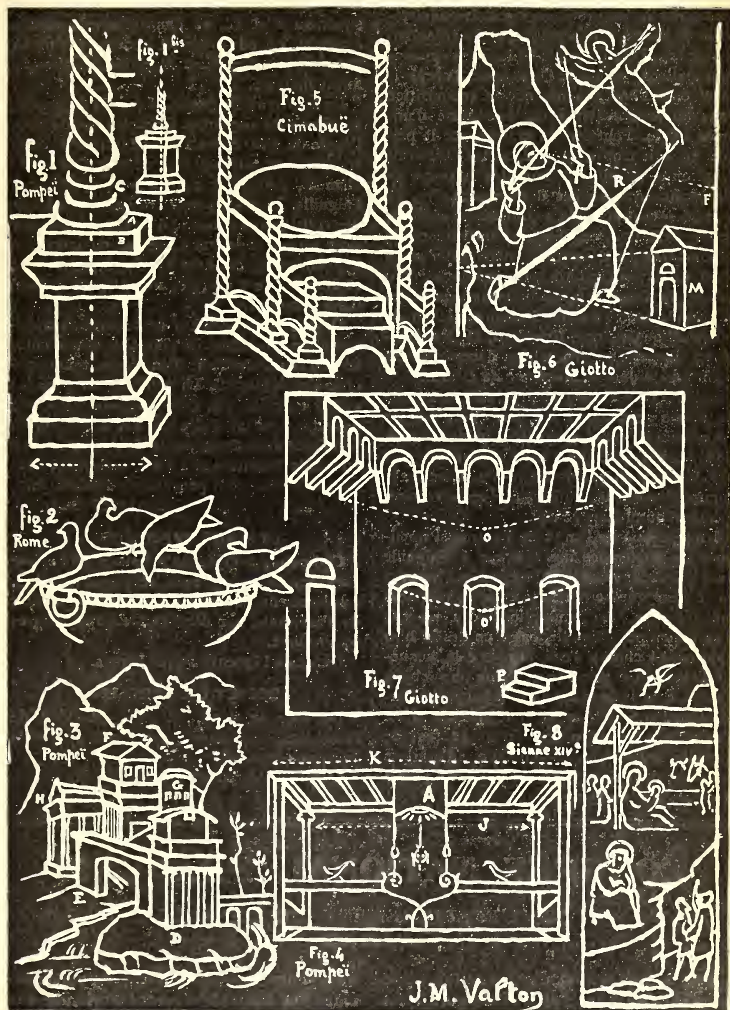
Voilà, résumées, les deux premières phases de l'étude de la perspective : 1° *avant la découverte des points de fuite*; 2° *avant la découverte de la ligne d'horizon.*

J.-M. VALTON,
*Professeur de Composition décorative, Diplômé de l'État.*



# HISTOIRE DE L'ART

*Préparation à l'examen oral des Lycées et Collèges (Degré supérieur).*




LA PERSPECTIVE A TRAVERS LES AGES

### RENSEIGNEMENTS ET CONSEILS

L'opinion répandue qu'il ne serait plus demandé de composition décorative, pour l'épreuve de Dessin au brevet supérieur, prendra fin sans doute, par la lecture de la circulaire ministérielle relative à cette épreuve, et insérée dans le numéro d'avril. Pendant plusieurs sessions consécutives, en effet, l'ornement d'après le relief était donné, tandis que la composition dans les précédentes l'était elle-même d'une façon suivie. Peut-être la crainte que le premier ne soit trop négligé dans les études de l'aspirante, est-elle en haut lieu la cause de l'insistance qui, en ces dernières années, l'a replacé devant elle. Mais professeurs et élèves seront définitivement fixés, et convaincus de l'importance des deux études, que nous n'avons cessé de recommander ici, comme devant être menées de front, et après informations prises auprès de membres du Conseil supérieur de l'Instruction publique. L'un deux, M. René Leblanc, Inspecteur général, en donnait même l'affirmation dans le *Moniteur du Dessin.*

Le doute n'est donc plus permis de l'étude du dessin proprement dit, par l'imitation de l'ornement en relief, et de son application pratique : soit d'après cet ornement lui-même (demandé alors en petite dimension et au trait, comme élément décoratif), soit d'après la flore, élément fourni dans ce cas.

L'adaptation de l'un et de l'autre est appliquée de préférence aux travaux à l'aiguille dans plusieurs examens. C'est particulièrement en ce sens que seront faits tous les exercices préparatoires. La multiplicité des moyens d'exécution par l'aiguille, exige un dessin bien approprié à chacun d'eux, et pour cela, acquérir l'expérience par l'observation des objets ouvrés, dont le dessinateur doit connaître l'interprétation précise autant que spéciale : qu'il s'agisse de broderie, ses divers genres; de dentelle, selon leur dénomination d'origines connues ; de tapisserie, et ses différents points désignés par un nom.

Savoir dessiner, prouver ses aptitudes dans l'imitation juste d'un modèle, ou dans la combinaison bien appliquée selon un programme donné, c'est ce qui est demandé aux candidats en général dans l'épreuve de dessin au brevet supérieur d'abord, et dans plusieurs autres examens, où elle consiste simultanément en l'imitation ou l'application pratique dans une forme imposée.

Le *Moniteur du Dessin*, depuis sa fondation, en fournit de nombreux exemples. Le dernier, l'étude du *Pin* et ses trois adaptations, montrent bien ce que l'on peut obtenir d'un même élément, dont deux applications spéciales à l'aiguille. Le motif pour pyrogravure en ferait une troisième en broderie de plusieurs tons, sur drap ou sur soie par exemple; ou même en application de ces deux étoffes de même ton, et dans les deux cas, des nœuds pour le fond dans la bordure.

Deux autres planches de décoration applicable aux arts industriels, inspireront une autre série d'élèves étudiant d'une façon toute spéciale l'art décoratif. L'interprétation pour les objets en relief qui, présentés sous plusieurs aspects, donnent l'idée du but à atteindre : recherche de la forme, celle du décor, pour un ensemble harmonieux à l'œil, mais dont l'auteur doit avant tout penser à sa destination.

Eugénie Luneau.

### BREVET SUPÉRIEUR

Composer, à l'aide du « bouton d'or », une garniture de corsage : col, revers de manches, empiècement. Ce dernier d'une forme au choix de l'aspirante, sur demi-feuille papier Ingres ou Prudhon.

Durée de l'épreuve : trois heures.

### BREVET ÉLÉMENTAIRE

Dessiner au trait, un petit guéridon de forme ronde ou ovale, sur quart de feuille Ingres ou Prudhon.

Durée de l'épreuve : une heure.

E. L.

# CONGRÈS NATIONAL FRANÇAIS

## DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

Le Comité central d'organisation, dans sa séance du 8 mai, en vue de guider les membres du futur Congrès dans le choix des travaux qu'ils vont entreprendre à cette occasion, a examiné quels pourraient être, d'une façon générale, les points spéciaux sur lesquels devront s'orienter ces travaux. Il a décidé, à ce propos, la rédaction d'un mémoire relatif aux questions abordées dans les précédents Congrès,

questions qui seraient alors groupées en deux catégories distinctes : celles qui ont été complètement élucidées, celles dont l'étude serait à reprendre et à compléter ; de plus, seront données des indications sur les questions qui, n'ayant pas été jusqu'alors mises en discussion, pourraient présenter un certain intérêt. Il a été convenu ensuite que ce mémoire sera publié et transmis aux différents Comités régionaux.

Puis, après un échange de vues se rapportant à la ville dans laquelle se tiendra le Congrès, il s'est occupé du mode de constitution du Comité parisien, Comité dont la mission, ainsi que nous l'avons indiqué dans le numéro d'avril, analogue à celle des Comités régionaux, sera de centraliser les travaux émanant des départements de la Seine, de l'Oise, de Seine-et-Marne et de Seine-et-Oise, à l'exception, pour ce dernier, des arrondissements de Versailles et de Rambouillet.

Au cours de la séance, a été donné connaissance de la formation des Comités régionaux de Tours et de Nantes; ceux-ci sont ainsi constitués :

**Comité régional de Tours.**

MEMBRES D'HONNEUR

*Président* : M. LE PRÉFET du département d'Indre-et-Loir.

*Membres* : M. BELLE, sénateur, maire de Rouziers.

M. PIC-PARIS, sénateur, maire de Tours.

M. PEYTRAUD, inspecteur d'Académie.

M. SICARD, statuaire, Grand-Prix de Rome.

(*Cette liste sera complétée.*)

COMITÉ

*Président* : M. FÉLIX LAURENT, directeur de l'École des Beaux-Arts de Tours.

*Vice-présidents* : Mme COLLON, professeur de dessin au Lycée de filles.

M. LE Dr BAILLIOT, président de la Société d'Agriculture, des Arts et Belles-Lettres.

*Secrétaire général* : M. JEAN HARDION, architecte diplômé, professeur à l'École des Beaux-Arts.

*Secrétaire adjoint* : M. A. SOUCHON, professeur de géométrie à l'École des Beaux-Arts.

*Trésorier* : M. BERNHEIM, professeur de mathématiques spéciales au Lycée Descartes.

*Membres* : M. DELAFORGE, fabricant de soieries.

M. LÉON BIGOT, professeur de dessin à l'École des Beaux-Arts.

M. LOUIS DE GRANDMAISON, président de la Société archéologique.

Dr THIERRY, professeur à l'École de médecine et à l'École des Beaux-Arts.

**Comité régional de Nantes.**

*Président* : M. Emmanuel FOUGERAT, directeur de l'École régionale des Beaux-Arts de Nantes;

*Vice-Présidents* : M. AÏVAS, directeur de l'École régionale des Beaux-Arts d'Angers ;

M. le Directeur de l'École municipale de dessin de Lorient ;

*Secrétaire général* : M. L. CAPELLE, architecte diplômé du Gouvernement, professeur à l'École régionale des Beaux-Arts de Nantes ;

*Secrétaire adjoint* : M. GRÉLARD, secrétaire à l'École régionale des Beaux-Arts de Nantes ;

*Trésorier* : M. MÉNARD, sous-directeur des cours du soir à l'École des Beaux-Arts de Nantes ;

*Membres* : 1° Mme COLLIN, professeur de dessin au Lycée de jeunes filles et à l'École nationale de Nantes ;

2° M. RUEL, professeur au Lycée et à l'École des Beaux-Arts d'Angers ;

3° M. DOLIDON, inspecteur primaire, 1re circ. Nantes ;

4° Mlle LAHUE, professeur libre à Nantes.

5° M. THOMAS-MAISONNEUVE, artiste peintre, professeur libre à Nantes ;

6° M. Étienne PORT, conservateur et fondateur du Musée de Saint-Nazaire.

EDOUARD CUYER.

---

ASSOCIATION AMICALE

## DES PROFESSEURS DE DESSIN

La réunion trimestrielle n'ayant pu avoir lieu en avril, à cause des vacances de Pâques, a été reportée au jeudi 4 mai.

Dans cette réunion, le président avait à faire part des travaux du Conseil depuis la réunion générale du 26 janvier, et des faits qui se sont passés depuis cette dernière assemblée.

Après avoir dit quelques mots de la fête du 18 février, dont des comptes rendus ont déjà été publiés dans le *Bulletin* d'avril et dans le *Moniteur du Dessin*, il émet l'avis que, pour la prochaine tombola, tous les sociétaires devraient envoyer de leurs œuvres : aquarelles, peintures à l'huile, dessins, etc.; et que, s'il était possible, on en ferait une exposition. Ce projet est très favorablement accueilli.

Il donne lecture des noms des nouveaux

adhérents, ainsi que des personnes qui les ont présentés, et fait part de décès qui ont eu lieu récemment.

Il donne également lecture de notes extraites du *Bulletin municipal*, Bulletin dont il a obtenu le service gratuit en faveur de l'Association, grâce à la bienveillance qu'a toujours témoignée à cette dernière, M. Bellan, syndic du Conseil municipal.

Il annonce que, dans le courant du mois d'avril, un prêt de 100 francs a été consenti à un sociétaire. Que sur l'invitation amicale qui lui a été adressée, comme président de l'Association, par M. Edm. Valton, président de la Société des Artistes indépendants, il a eu le plaisir d'assister au banquet de cette Société, et que ce banquet a été présidé par M. le sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts. Il renouvelle à ce sujet les félicitations de l'Association à la Société des Artistes indépendants et à son très affectionné président, M. Edm. Valton. M. Valton, qui assiste à la séance, remercie ses collègues des marques de sympathie qui viennent d'être témoignées.

Le président annonce qu'il vient de recevoir une invitation analogue de Mme Esther Huillard, présidente de l'Union des Femmes peintres et sculpteurs, et qu'il aura la satisfaction de se rendre à cette gracieuse invitation.

Il présente ensuite à ses collègues une presse à balancier que M. Lemoine, artiste graveur, membre d'honneur de l'Association, a bien voulu offrir à celle-ci pour l'utilisation du timbre sec qui sert particulièrement à la confection des cartes de sociétaires. Des remerciements chaleureux sont votés à M. Lemoine et lui seront transmis.

Il fait part des distinctions honorifiques décernées à propos du Congrès de Berne : Mlle Rachel Gauguet est nommée officier de l'Instruction publique ; M. Coquelet, M. Genoud sont nommés officiers d'Académie ; à ces trois sociétaires est ajoutée l'indication du nom de M. Forget, professeur de dessin, également nommé officier d'Académie à l'occasion du même Congrès.

Enfin, le président développe un exposé de vues générales sur le rôle que l'Association a à remplir, et sur l'esprit de discipline ou, si l'on préfère, dit-il, l'esprit de méthode qui doit guider les sociétaires dans tout ce qui est relatif aux travaux de l'Association, aux intérêts généraux de l'enseignement du dessin et aux intérêts particuliers de chacun. Il termine cet exposé en disant :

« Notre Association, depuis sa fondation, a fait beaucoup pour ses membres et nous a donné des avantages précieux. Viendront certainement s'en ajouter d'autres, si nous savons par notre travail, notre assiduité et notre persévérance nous rapprocher du mieux dans toutes les branches de l'enseignement qui nous est confié.

« Unissons donc nos forces, mes chers collègues, et dévouons-nous à notre Association. Pensons-y toujours, parlons-en souvent ».

Ensuite, le trésorier donne un aperçu de la situation financière pendant le trimestre qui vient de se terminer.

Enfin, des vues sont échangées à propos du prochain Congrès national français de l'enseignement du dessin.

La séance du Conseil n'ayant pu avoir lieu que le 11, à cause de l'assemblée du 4, dont il vient d'être question, le compte rendu ne peut en être donné ici même, à cause des nécessités du tirage. Ce compte rendu sera publié le mois prochain.

EDOUARD CUYER,
*Président de l'Association.*

---

# LE CERTIFICAT D'APTITUDE
A
# l'Enseignement du Dessin
dans les Écoles normales
et les Écoles primaires supérieures

## CONSEILS AUX CANDIDATS SUR LA LEÇON DE DESSIN

Nous ferons connaître, pour terminer, l'impression particulière du jury sur chacune des catégories de leçons.

Les leçons de *géométrie pratique* sont généralement les mieux réussies. Toutefois les applications ne sont pas toujours bien préparées, ni bien personnelles ; sous ce rapport la faculté d'invention et le goût font un peu défaut.

Le *dessin géométral* laisse à désirer. Les aspirants perdent leur temps à expliquer des choses insignifiantes, au détriment des constructions qui sont la partie importante de la leçon. Ils sont hésitants : on sent qu'ils ne sont pas suffisamment préparés, qu'ils sont imparfaitement au courant des conventions de ce genre de dessin. Ils paraissent avoir peu pratiqué eux-mêmes croquis et mise au net.

Le défaut caractéristique des leçons de *perspective exacte*, c'est le manque de méthode et d'assurance. Sans doute, on sait

mettre en perspective un solide d'après son géométral, même avec amplification du tableau; mais les tracés sont mécaniques, ils procèdent trop souvent de règles empiriques, leur justification ne se fait pas ou est insuffisante. Cela tient à ce que les connaissances théoriques préliminaires ne sont pas méthodiquement établies dans des leçons antérieures; il semble qu'on ne voit pas les diverses étapes à franchir pour passer des généralités, des principes, au but final. Ainsi, on ne sait pas, d'une démonstration faite à l'aide d'un dessin théorique simple, déduire les notions relatives au plan et à la ligne d'horizon, la propriété fondamentale des droites parallèles entre elles et par suite les perspectives des droites parallèles entre elles et par suite des droites de front (horizontales et verticales), des perpendiculaires au tableau, des horizontales à 45 degrés sur le tableau. La méthode du double point de fuite n'apparaît pas bien comme méthode générale pour la construction de la perspective d'un point. On ne sait pas utiliser au début, pour les problèmes élémentaires (perspective du carré, du cercle, d'une figure quelconque située sur le géométral, etc.), les constructions au-dessous de la ligne de terre dans l'hypothèse du géométral amené dans le prolongement du tableau par une rotation d'arrière en avant autour de cette ligne. La théorie des trois échelles est connue pratiquement, mais elle n'est pas raisonnée; on ne se rend pas compte qu'elle constitue une méthode générale pour la détermination de la perspective d'un point de l'espace, défini par ses distances à trois plans rectangulaires deux à deux, distances qui se mesurent sur trois axes rectangulaires issus d'un même point choisi à volonté (base du tableau, vertical et perpendiculaire au tableau). On arrive ainsi à s'affranchir de toute construction graphique au-dessous de la ligne de terre, en empruntant les éléments du tracé aux figures géométrales de l'objet.

Les leçons qui sont l'objet des critiques les plus graves sont celles de *perspective à vue*. Il est à croire que la plupart des candidats ignorent réellement ce mode de représentation des objets. Ils s'égarent en des considérations théoriques qui épuisent le temps imparti à la leçon et finissent toujours par appliquer les tracés de la perspective géométrique. Il est donc indispensable d'attirer d'une façon spéciale l'attention des candidats sur ce point.

Pour le jury :

*Le Président de la Commission,*

PAUL COLIN,

*Inspecteur général.*

(*A suivre.*)

**Académie des Beaux-Arts.** — Par suite de son entrée en loge pour le concours du grand prix de Rome (peinture), *Mlle Alice Rondelay*, élève de M. Humbert, a droit au prix Léon Berteaux, 200 francs, décerné pour la première fois en 1905.

Ce prix a pour origine la donation entre vifs, faite à l'Académie des Beaux-Arts, à la date du 7 juillet 1903, par M. et Mme Léon Berteaux, statuaires, d'un titre de rente de 200 francs destiné à la création d'un prix annuel, de même somme, à décerner à l'élève femme, sculpteur ou peintre, qui sera admise à monter en loge pour le concours du grand prix de Rome, soit en peinture, soit en sculpture.

**Nomination de M. Gustave Michel.** — Par arrêté ministériel en date du 9 mai 1905, pris sur la présentation du conseil supérieur de l'enseignement des beaux-arts, *M. Gustave Michel*, statuaire, a été nommé, sur la proposition du sous-secrétaire d'Etat des beaux-arts, professeur de modelage aux cours du soir de l'Ecole nationale des beaux-arts, en remplacement de M. Injalbert, appelé à d'autres fonctions.

*Nous adressons toutes nos félicitations à notre sympathique et distingué collaborateur.*

## COURS DE Mme MADELEINE LEMAIRE

*Mme Madeleine Lemaire*, professeur de dessin appliqué à l'étude des plantes au Muséum d'histoire naturelle, a commencé son cours le *mardi* 9 *mai* 1905, à trois heures, dans la salle des cours de dessin (porte d'Austerlitz) et le continuera les jeudis, samedis et mardis suivants, à la même heure.

## COURS DE M. FRÉMIET

*M. Frémiet*, membre de l'Institut, professeur de dessin appliqué à l'étude des animaux au Muséum d'histoire naturelle, commencera son cours le *lundi* 8 *mai* 1905, à quatre heures, dans la salle des cours de dessin (porte d'Austerlitz) et le continuera les mercredis, vendredis et lundis suivants, à la même heure.

## CONCOURS D'ENTRÉE DE 1905

**École centrale des Arts et Manufactures.** — Le ministre du Commerce, de l'Industrie, des Postes et Télégraphes a décidé que les épreuves du concours d'admission à l'École centrale des Arts et Manufactures commenceront le 13 juin.

La clôture du registre d'inscription aura lieu le 20 mai 1905.

**Professorat industriel et commercial.** — Un concours pour la délivrance des certificats d'aptitude au professorat commercial et au professorat industriel aura lieu les 13 et 15 juin prochain.

Les épreuves écrites seront subies au chef-lieu de chaque département où les candidats se feront inscrire.

L'épreuve de dessin comprend : De huit heures à midi. — Épure de géométrie descriptive (aspirants). — Dessin d'ornement (aspirantes).

Les demandes d'inscription, accompagnées des pièces exigées par le règlement, devront parvenir au ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes (Direction de l'enseignement technique) avant le 1er juin prochain.

**Service géographique de l'armée.** — Le concours d'admission à l'École de dessin du service géographique de l'armée aura lieu à Paris, 140, rue de Grenelle, les 21, 22, 23 et 24 août 1905.

Les candidats doivent être âgés de quinze ans au moins et de dix-sept ans au plus à l'époque du concours. Leur demande doit être accompagnée :

1° De leur acte de naissance ;

2° D'une déclaration du père, de la mère ou du tuteur s'engageant à pourvoir aux besoins matériels de l'élève pendant les deux années d'études ;

3° D'un certificat de bonnes vie et mœurs.

Les demandes d'inscription seront adressées au général, directeur du service géographique de l'armée, 140, rue de Grenelle, avant le 1er août 1905.

**Institut industriel du Nord.** — Un concours sera ouvert le 27 juillet 1905, à huit heures et demie du matin, à l'Institut industriel du Nord de la France, pour l'attribution de cinq demi-bourses dans cet établissement.

Les demandes accompagnées des pièces justificatives nécessaires, devront parvenir, avant le 15 juin 1905, à la préfecture du Nord.

Les candidats sont priés de s'adresser au directeur de l'Institut, 17, rue Jeanne-d'Arc, à Lille, pour obtenir le programme du concours et la nomenclature des pièces à produire.

## EXPOSITIONS ET CONCOURS

**Grand Palais des Champs-Élysées**, avenue Alexandre-III. — Société des Artistes français : Salon de 1905. Exposition du 1er mai au 30 juin.

**Grand Palais des Champs-Élysées**, avenue d'Antin. — Société Nationale des Beaux Arts : du 15 avril au 30 juin.

**Liége.** — Exposition universelle en 1905 Section française des Beaux-Arts : Exposition du 30 avril au 30 novembre.

### SALON DES TRAVAUX PUBLICS

A l'occasion du cinquantenaire de sa fondation, l'Association des personnels des travaux publics organise des fêtes qui auront lieu au mois de juin. Ces fêtes comportent : loterie de bienfaisance, conférences, banquet, concert, bal et un *Salon des Travaux publics* qui se tiendra dans la salle des fêtes de la Mairie du 9e arrondissement, rue Drouot, du 5 au 20 juin prochain.

Le *Moniteur du dessin* se propose de rendre compte de cette manifestation artistique.

### OFFRES D'EMPLOI

*On demande un Professeur de dessin* pour cours élémentaire et moyen de dessin artistique et de dessin géométrique.

Situation, 3.000 francs (âge 25 à 40 ans). Les diplômes de l'Etat sont exigés.

La ville est située dans l'ouest à 7 heures de Paris.

S'adresser au bureau du Journal avec un timbre pour la réponse.

***

On demande un jeune homme de 15 à 18 ans, très belle écriture, pour apprendre le commerce, présenté par ses parents, très bonnes références exigées. S'adresser au bureau du journal.

### ABONNEMENT DE 9e ANNÉE

**Nous prions instamment nos lecteurs, dont l'abonnement finit en Mai, de vouloir bien nous envoyer par mandat postal le montant de la 9e année, en remplissant le bulletin d'abonnement qui se trouve sur la couverture afin d'éviter toute interruption dans l'envoi du Journal.**

*Le Gérant* : L. Senée.

Paris. — L. Maretheux, imp., 1, rue Cassette.

